

RICHARD MUTHER

AUFSÄTZE
ÜBER BILDENDE KUNST

IN DREI BÄNDEN HERAUSGEGEBEN VON HANS ROSENHAGEN

J. LADYSCHNIKOW VERLAG G. M. B. H.
BERLIN 1914



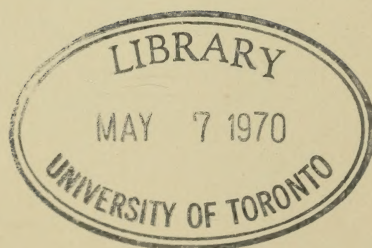
RICHARD MUTHER

AUFSÄTZE
ÜBER BILDENDE KUNST

DRITTER BAND:
BÜCHER UND REISEN

J. LADYSCHNIKOW VERLAG G. M. B. H.
BERLIN 1914




LIBRARY
MAY 7 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

WEGE ZUR KUNST

Eine kritische Besprechung des Bandes, in dem Georg Hirth seine kleinen Schriften zusammenstellt (Wege zur Kunst. Verlag der Münchener „Jugend"), soll hier nicht geliefert werden. Denn man kann nicht Kritiker sein, wenn man Bücher miterlebt hat, wenn sich Erinnerungen, liebe Erinnerungen zwischen das Gedruckte und zu Schreibende drängen.

Wege zur Kunst! Wenn ich mich selber frage, wie ich zur Beschäftigung mit der Kunst gelangte, so taucht das Bild Anton Springers auf, des temperamentvollen Leipziger Professors. Ich wurde Kunsthistoriker, weil Springer ein anregender Lehrer, ein gewaltiger Redner war. Doch ein anderer hätte es auch fertig gebracht, mich zum Mathematiker, zum Astronomen zu machen. Da kam ich 1883 nach München. Hirth ist mein Landsmann; aus Gräfentonna bei Gotha. Ein Opus über die Bücherillustration der Gutenbergzeit, das er von mir herausgab, führte uns zusammen und aus dem Verleger wurde der Freund. Was ich ihm verdanke, kann ich hier nicht verzeichnen. Nur das sei gesagt, daß ich Empfindung für Kunst bekam, daß endlich lebendig wurde, was bis dahin tot war. Denn Hirth war kein Gelehrter. Nicht auf dem Umweg der Philologie war er zur Kunst gekommen. Er lebte mit ihr. Sie war ihm ein Glück, ein Bedürfnis. Sein ganzes Haus war ein Schatzbehälter von Schönheit.

Noch handelte es sich fast ausschließlich um Kunst. Denn ein gebildeter Geschmack konnte am Tamtam der Historienmalerei ebensowenig wie an der Kitschigkeit des Genres Gefallen haben. Nur Makart und Lenbach, Fritz August Kaulbach, Rudolf Seitz und Leibl kamen für den Sammler in Frage. Die Bilder mußten in ihrem altmeisterlichen Ton zum Stile des alten Gerätes passen. Heute pflegt man über diese Renaissanceschwärmerei zu lachen. Man denkt an den Blödsinn, den sie zeitigte. An Schränke mit wahnwitzigen Ornamenten und an Papierservietten mit Jost Ammanschen Landsknechten, an kaffeegetränkte rotschwarz gedruckte Visitenkarten und an altdeutsche Lusterweibchen mit porzellanenen Kerzen für Glühlicht. Doch das schlimme Endresultat ist kein Beweis für das Verkehrte der ganzen Bewegung. Morris in England tat im Grunde nichts anderes, als was Gedon und Hirth erstrebten. Hirth schrieb das „Deutsche Zimmer", veröffentlichte den „Formenschatz", ließ die Klassiker der Buchkunst in guten Neudrucken erscheinen. Und wenn seine Anregungen auf keinen fruchtbaren Boden fielen, so war nicht er, sondern die Ungunst der Zeiten schuld. Noch gähnte die Kluft zwischen hoher und niederer Kunst. Unsere „Kunstmaler" waren zu stolz, um an Kunstgewerbliches zu denken. Die Handwerker aber — statt die Stilgesetze zu ergründen, nach denen die Alten schufen — übernahmen den Formenschatz als etwas Äußerliches, Fertiges, als Formel. Was eine Quelle von Anregungen hätte sein können, wurde eine Fundgrube für blöde Kopien. Wichtig blieb immerhin, daß sich das Auge an die Betrachtung schöner Dinge gewöhnte. Es ist ja heute nicht schwer, von Modernität zu reden. Doch damals, als modern und barbarisch so ziemlich dasselbe war, konnte

nur an der Kunst der Vergangenheit der Geschmack sich schulen. Und erst nachdem man mit Hilfe der alten Meister das Künstlerische wiedergefunden hatte, konnte der Eroberungszug ins Neuland folgen.

Um die Mitte der achtziger Jahre begann es zu gären. Gerade diejenigen, die am sichersten die altmeisterlichen Kunstmittel beherrschten, wiesen nun darauf hin, daß man den Alten nicht ähnlich sei, wenn man sie sklavisch kopiere. Es gelte, gleich ihnen original zu sein, dem eigenen Auge zu trauen, neue selbständige Kunst zu schaffen. Max Liebermann, der von 1879 bis 1884 in München weilte, hatte das Programm des Impressionismus nach Deutschland gebracht. Uhde stellte seine Freilichtbilder, die Näherinnen, den Leierkastenmann, die Trommler aus. Gotthard Kuehl und Freiherr von Habermann, Graf Kalkreuth und Zügel, Dill und Weishaupt erließen ihre ersten Manifeste. Für mich war das die Zeit, in der ich mich selbst entdeckte. Ich hatte über Kunstgeschichte geschrieben, jetzt erlebte ich sie. Statt Mumien auszugraben, konnte ich den Schaffenden dienen, konnte mitkämpfen für die großen Ziele des Zeitalters. Und daß ich es durfte, habe ich Hirth zu danken. Die ganze Münchener Kritik war in der Hand alter Herren. Moritz Carrière, Karl Albert Reguet, Adalbert Swoboda und Friedrich Pecht betrauerten den Abfall von der wahren Kunst, deren Priester Cornelius und Piloty waren. Ein einziger, Hermann Helferich, gab in einem Berliner Blatt, der „Nation", den Sorgen und Hoffnungen der Jungen Ausdruck. Hirth wagte es — es war wirklich ein Wagnis — mir die „Neuesten Nachrichten" zu öffnen. Es regnete Drohbriefe. Es wurde intrigiert und geschimpft. Doch schon 1888 war der Sieg entschieden. 1893, in meiner Ge-

schichte der Malerei, zog ich das Fazit aus dem, was ich in jener begeisterten Kampfzeit lernte.

Unterdessen hatte sich die Sezession von der Künstlergenossenschaft getrennt. Unter der Führung des unvergeßlichen Piglhein bezog sie 1893 in der Prinzregentenstraße ihr Heim. Und wieder hatte Hirth den Weg geebnet. Immer voll Feuer und Begeisterung, beratend und anspornend, schrieb er die ersten Artikel, die den Funken in das Pulverfaß warfen. „Der Zeit ihre Kunst." Das war der Inhalt des Programms, das wir damals bei Paulus redigierten. 1894 rollte der Stein weiter. Otto Eckmann war in Kopenhagen gewesen. Er erzählte mir viel von Theodor Bindesböll, schwärmte von Möbeln und Teppichen, von Buchdeckeln, Töpfen und Gläsern. In Frankfurt bei Bangel ließ er seinen eigenen „Nachlaß" versteigern. Er, Thomas Theodor Heine und Peter Behrens hingen die Malerei an den Nagel, um Kunstgewerbemänner und Illustratoren zu sein. Die Sezession ahnte damals nicht, wohin das hinauswollte. Sie ließ die Abtrünnigen ziehen. Die Zersplitterung der Künste hatte so lange gewährt, daß man die Synthese sich gar nicht vorstellen konnte. Doch Hirth war der Herausgeber des Formenschatzes. Er teilte mit Ruskin die Ansicht, daß jeder Gegenstand Kunst sei, dem man die Freude seiner Erzeugung anmerkt. Er fühlte, daß eine riesige Summe künstlerischer Kraft, bisher im Käfig der Ölmalerei eingeschlossen, des Pförtners harrte. So gründete er 1896 den modernen Formenschatz, die „Jugend", um deren Fahne sich bald so viele Talente scharten. Ganz Herold dessen, was die Jugend bewegt, ist sie ja nicht geworden. Eine gewisse deutsche Veteranenstimmung haftet ihr an. Die Säuberung des Augiasstalles hat der „Simplizissimus" übernommen,

während die „Jugend“ „frisch, fromm, fröhlich, frei“ sich auf weniger gefährlichem Gelände tummelt. Doch daß sie uns künstlerisch viel Wertvolles schenkte, kann auch von den Radikalen keiner leugnen. Und möglich ist es ja, daß es vor 1870 weniger schön in Deutschland als heute war.

Hirth wenigstens hat den Glauben an seine Ideale noch nicht verloren. Er ist der beneidenswerte Typus eines Menschen, der sich bis ins Alter die volle Begeisterungsfähigkeit der Jugend wahrte. „Meine publizistischen Leidenschaften“, heißt es in der Vorrede, „entspringen dem Bedürfnis, denen, die davon profitieren wollen, etwas von meiner angeborenen Lebenslust und Gesundheit mitzuteilen.“ Diese Philosophie der Gesundheit liegt über dem ganzen Buch. Gegen alles, was wurmstichig und faul, geschminkt und verlogen ist, gegen Mucker und Schleicher, Banausen und Kritiker zieht er kraftvoll zu Felde. Sanct Georg, der den Drachen tötet, könnte die Titelvignette des Werkes sein. Und mag es noch schlimmere Drachen geben, als die armen Viecher, gegen die er streitbar die Lanze zückt — es spricht doch aus allem ein Mann, ein stolzer und freier Geist, der für das, was er liebt, mit heiligem Ernste eintritt.

RENAISSANCE IM KUNSTGEWERBE

Das zeitgemäßeste Buch, das heute geschrieben werden müßte, wäre eine Geschichte des Kunstgewerbes. Von der großen Kulturwandlung am Schlusse des 18. Jahrhunderts wäre der Ausgang zu nehmen. Bis dahin war die Kunst die natürliche Begleiterin des Lebens. Wie Holbein Fassaden dekorierte und für den Buchschmuck zeichnete, das Porträt Heinrichs VIII. malte und gleichzeitig die Toilette des Königs entwarf, war noch Boucher Maler und Dekorateur, Tischler und Juwelier, Schneider und Theaterregisseur in einer Person. Diese Einheitlichkeit der Künste hörte auf, als seit der Revolution das gebildete Bürgertum der Kulturträger wurde und wie alles andere auch die Kunst in den Dienst seiner einseitig literarischen Interessen stellte. Plastik und Malerei, die früher nur die Aufgabe gehabt hatten, zu schmücken, mußten fortan der Vaterlandsliebe, dem Geschichtsunterricht und allerhand novellistischen Neigungen dienen, statt durch Farbe und Form, durch den Inhalt, die Anekdote wirken. Das Kunstgewerbe, das nichts will und nichts kann als schmücken, hatte die Berechtigung zum Dasein verloren. Die Vertreter der „freien Künste", ganz zu Gelehrten und Dichtern geworden, kehrten ihm verächtlich den Rücken. Die handwerkliche Tradition versiegte, weil Anforderungen an den Komfort des Lebens von den neuen Mäzenen nicht mehr gestellt wurden.

Es ist uns heute kaum faßbar, welche ästhetische Bedürfnislosigkeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit höchster geistiger Kultur parallel ging. Auch Leonardo da Vinci war ein Denker und Grübler, ein großer Pfadfinder auf allen Gebieten der Forschung. Und doch ging er schön wie ein Gott daher: Ein Kraftmensch, der Pferde bändigte und Hufeisen krumm bog; ein Virtuos des Genusses, der sein Leben zum Kunstwerk machte. Unsere Denker aus der Zeit des Cornelius aber trugen einen Riesenkopf auf ungelenkem, am Schreibtisch verkümmertem Körper, eine dicke Brille vor dem armen, durch allzuviel Arbeit verdorbenen Auge, und schrieben ihre Bücher in Zimmern, die so trostlos und armselig waren, wie der fadenscheinige Diurnistenrock, der ihre schiefen Schultern umschlotterte.

In den Künstlern zuerst erwachte wieder die Sehnsucht nach ästhetischer Kultur. Die Geschichtsmalerei hatte in ihnen die Freude an den Formen und Farben der alten Epochen geweckt. Sie umgaben sich mit den Schränken und Truhen, den Gläsern und Tonkrügen, den Stoffen, Schmucksachen und Waffen, die sie brauchten, um ihren Bildern das Cachet kulturgeschichtlicher Echtheit zu geben. Und aus den Werkstätten der Künstler ging die Freude am alten Kunstgewerbe in die Kreise der oberen Zehntausend über. Wenn es nicht echt war, war es doch imitiert. Alle Wohnungen wirkten, als ob sie aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, der Renaissance- oder Barockzeit herrührten.

Das zeigt gleichzeitig, wie unfähig das moderne Handwerk geworden war, noch aus sich selbst heraus Neues zu erzeugen. Gewiß hat jeder, der mit seinem Denken und Fühlen in einer alten Epoche wurzelt, das gute Recht, sich mit auserlesenen Stücken aus dieser Zeit zu umgeben. Aber

der lebenden Kunst können solche Huysmans-Liebhabereien nichts nützen, und dumm ist, wenn ein Kommerzienrat sich auf einem Lutherstuhl wiegt und, um Coupons abzuschneiden, die Tür eines Renaissanceschrankes öffnet. Noch dümmer, wenn die prunkvollen Möbel nicht einmal solvent sind, sondern nur hochstaplerisch ihren Reichtum simulieren.

Es war die Gründerzeit, und das Mobiliar war so unsolid, so wenig haltbar wie diese. Man drückte auf eine Kredenz, und sie krachte zusammen. Sich auf einen Stuhl zu setzen, war ein Fallissement. Überall Schwindel und falsche Buchführung, hohe Steuerdeklaration und leere Kasse. Dicke Goldketten sah man — es war Talmi, sah Marmoratlanten — es war Stuck; sah Bronzestatuen — es war Pappe mit Flittergold. Und es dauerte nicht lange, so hatte die Freude am Unechten, Betrügerischen, falsch Aufgeschminkten überhaupt jeden Sinn für die vernünftige Gestaltung der Dinge getötet. Nur daß es nobel aussah, saßen wir auf Sesseln, deren Armlehne der gekrümmte Leib einer Sklavin war; verwahrten unsere Wäsche in Schränken, die der Miniaturausgabe einer Renaissancekirche glichen; schliefen in Betten, die, von Schwänen getragen, wie die Barke des Lohengrin aussahen, Löwen mit Messingreif im Maul mußten uns als Türklingel dienen. Die Taille einer nackten Schönen umspannten wir, wenn wir einen Leuchter vom Tische hoben; traten Blumengärten nieder, wenn wir über den Teppich der guten Stube schritten. Während ich schreibe, blicke ich auf einen Ofen, dessen Medaillon die heilige Elisabeth, Brot an die Bettler austeilend, darstellt, und auf dessen Gesims nackte Putti sitzen, die mit einem Tränentuch eine barocke Urne umwinden. Denn das ist

ja das Verteufelte, Wahnsinnschürende unserer Mietwohnungen, daß sie uns nicht einmal den Genuß des Nirwana lassen, statt kahler Räume uns protzig hergerichtete darbieten, deren Öfen und Plafonds, Türen und Fensterstöcke wir erst mühsam vernichten müssen, bevor der häusliche Friede beginnen kann.

Eine Geschmackswandlung war um so weniger vorauszusehen, als der ganze Ungeschmack sich auf klassische Vorbilder stützte. Denn mögen die modernen Erzeugnisse sich zu den alten verhalten, wie ein dummer Theaterstatist zu einem Sickingen oder Hutten — im Grunde war die Ornamentierungsmanie doch keine neue Krankheit. Sie war das in Blüte gekommene Unkraut, dessen Keime die Renaissance in den Boden senkte. Schon damals, als die Antike ihre Auferstehung feierte, ließen die Künstler sich verleiten, mit den alten Ornamenten nichtsnutzig zu spielen. Sphinxe und Greifen, Drachen und Harpyien, nackte Männer und Weiber, Blumen, Vögel und Fische kehren häufiger auf den Möbeln und Geräten wieder, als der Zweck es erforderte. Pokale mußten die Gestalt eines aufschnellenden Delphins, Leuchter die eines Blumenkelches, Krüge die eines dickbäuchigen Mönches haben. Die Freude an figürlichen, naturalistischen Gestalten überwucherte das Bewußtsein für den natürlichen Sinn der Dinge.

Damit eine Wandlung eintrete, mußte die Aufmerksamkeit auf einen Stil gelenkt werden, der diese tändelnden Auswüchse noch nicht kannte, sondern alles logisch, mit mathematischer Berechnung konstruierte. Diese Wiederentdeckung der Gotik erfolgte in England. Ruskin hatte in den „Seven Lamps of Architecture“ und in den „Stones of Venice“ sich in die Wunderwerke der gotischen Bau-

kunst versenkt, hatte das feste Gefüge dieses Stils, seine strenge Folgerichtigkeit, seine unwandelbare, alles Vernunftwidrige ausschließende Logik gepriesen. Und er hatte, indem er fand, daß die Meister dieser Werke namenlose Handwerker waren, auch das Hohelied des mittelalterlichen Handwerkes gesungen, hatte ihn in Gegensatz gestellt zu den „freien Künstlern“ der Gegenwart, die gerade wegen dieser Freiheit so schemenhaft im Leeren schwebten. Er war noch weitergegangen, hatte alte Handfertigkeiten, das Spinnen mit dem Rad, die Weberei, die Holzschnitzerei zu neuem Leben erweckt; hatte durch sein Wort, daß jeder Gegenstand Kunst sei, dem man die Freude seiner Zeugung anmerke, die Kluft zwischen Kleinkunst und hoher Kunst überbrückt; hatte durch die Lehre, Kunst und Leben müßten sich durchdringen, eine „Religion der Schönheit“ begründet. Und so folgten auf den Messias die Apostel, auf den Seher die Deuter.

William Morris, der Dichter, setzte Ruskins Worte in Taten um, machte sich vertraut mit allem, was zum Bestand des modernen Hauses gehört: mit Möbeln und Teppichen, Glasmalerei und Buchschmuck, Töpferei und Tapeten; errichtete in Morton Abbey, mitten in der Parknatur Englands, seine großen Fabriken und in London, im dichtesten Straßengewühl, seinen Laden mit dem Firmenschild: William Morris, Kaufmann. Cobden Sanderson zog die Robe des Solicitors aus, um die Buchbinderei zu erlernen. Walter Crane und Selwyn Image, Herbert Horn und Sedding, Lewis Day und Heywood Sumner, Voysey und Ashbee betraten kurz nacheinander den Schauplatz. Es begann jener Frühling englischen Kunstgewerbes, dessen feiner Blütenstaub später Europa befruchtete.

Sehr viel später. Denn obwohl die Londoner Ausstellung und die ersten Schriften von Ruskin und Morris schon um 1860 Kunde von der großen Bewegung hätten geben können, war doch Englands Kultur so abgeschlossen und die Meinung von englischer Kunst so gering, daß weder die Werke, noch die Schriften Beachtung fanden. Von anderer Seite wurden uns die Augen geöffnet, ward uns die Hohlheit unseres verlogenen Prunkstils mit seinen sinnlosen Ornamenten gezeigt. Ich meine die Werke der Ingenieure. Es war so seltsam, ein chirurgisches Instrument und ein Fahrrad, eine Lokomotive und eine eiserne Brücke, eine Buchdruckerpresse und ein Dampfboot, eine Bahnhofshalle und ein Automobil zu betrachten; zu sehen, wie an diesen Werken der Zweck allein die Formen diktierte, und wie gerade aus dieser Logik, aus dieser Abwesenheit alles nichtigen Zierates sich der Eindruck einer echten, ehrlichen Schönheit entwickelte. Hier war endlich einmal nichts Altes, Überkommenes imitiert. Stolz stand der Künstler der gesamten Vergangenheit gegenüber. Die neuen Aufgaben eines neuen Jahrhunderts hatten ihn befähigt, in neuem Material einen neuen machtvollen Stil zu schaffen.

Bedenkt man diese Stimmung, erwägt man, daß das dunkle Gefühl, auch in das Kunstgewerbe könne diese junge sieghafte Schönheit einziehen, unklar, doch sehnsüchtig in manchem Kopf rumorte, so versteht man, daß das Bekanntwerden der englischen Werke nun wie ein Funke wirkte, der in ein Pulverfaß fällt. Dieser große Moment war um 1890, und was sich seitdem vollzog, ist zur Genüge bekannt. Zunächst war die Wirkung eine negative. Man war schon glücklich, endlich Möbel zu sehen, die gar keine Ornamente, nichts dumm Figürliches hatten: Sessel, die

wirklich Sessel, Schränke, die wirklich Schränke und keine Stuhlschlitten, keine Kirchenfassaden waren. Man köpfte die eigenen Buffets, Öfen, Spiegel und Standuhren, indem man die Giebel und Gesimse, Kapitäle und Voluten haßerfüllt abschraubte; säuberte die Zimmer, indem man die Stuckplafonds überspannte und die blöden Supraporten auf den Speicher trug. Dann begann man Neues im englischen Sinn zu schaffen. Die Möbel wurden imitiert in ihrer präraffaelitischen Schlankheit und ihrem gotischen Archaismus. Schließlich erkannte man, daß die Gotik nur ein Begleitmoment sei, das einzig Maßgebende die Logik, die strenge Sachlichkeit des konstruktiven Gedankens. Jeder Gegenstand soll die Form haben, die seinem Zweck am besten entspricht, und die Ornamente, statt diese Zweckdienlichkeit zu durchkreuzen, sollen seine Bequemlichkeit, Handlichkeit und Brauchbarkeit nur steigern. Durch diese Erkenntnis des Grundprinzips war auch die Abhängigkeit von den Engländern beseitigt und jedem freien Schaffen die Bahn geöffnet.

Folgt man van de Velde (H. van de Velde, Renaissance im Kunstgewerbe. Berlin, Bruno und Paul Cassierer), so wäre Belgien am frühesten in die Bewegung eingetreten. Die XX, ein Verein junger Brüsseler, die in Monet und Renoir, in Degas und Pissarro ihre Leitsterne sahen und in der Zeitschrift „Art moderne“ ihre revolutionären Gedanken verkündeten, erhielten 1891 durch eines ihrer Mitglieder, Willy Finch, einen Belgier englischer Abstammung, Kenntnis von den Dingen, die sich in London vollzogen hatten. Und die Folge war, daß der Neo-Impressionismus sie nun zu langweilen anfing, daß viele von ihnen ihren Beruf an den Nagel hängten und von der „hohen Kunst“ zum Kunst-

handwerk übergingen. Finch wendete sich der Töpferei, Lemmen dem Buchschmuck zu. Der Architekt G. Serrurier begründete in Lüttich ein Möbelgeschäft, indem er sich anfangs ganz auf den Import englischer Erzeugnisse beschränkte, später aber seine eigenen Wege ging. Zur Möbelfabrikation kam auch van de Velde. Und durch van de Velde kam die Bewegung nach Paris.

Diese Stadt, die auf dem Gebiete der Malerei stets die Schöpferin des Allerneuesten war, hatte sich im Kunstgewerbe bisher seltsam konservativ verhalten, die kokottenhaft überladenen Formen des zweiten Kaiserreiches in die Republik herübergetragen. Wohl hatte die Schule von Nancy — Gallé und Majorelle — in ihren Möbeln und Glasarbeiten eine gewisse Modernität erstrebt. Die Kunsttöpfer Delaherche, Delpayrat und Bigot hatten ihre Werke in Einklang mit den Farbenharmonien des Impressionismus gebracht. Aber diesen zerplitterten Versuchen fehlte das Zentrum. Einen solchen Mittelpunkt zu schaffen, versuchte Bing, der gewiegte Kunsthändler, der einen so feinen Fühler für alles Neue, Werdende hat — der kurz vorher den Japonismus lancierte und nun im Kunstgewerbe den kommenden Mann erkannte. Sein Haus „Art nouveau", im Oktober 1896 eröffnet, begann mit einem großen Posaunenstoß. Alle, die in Amerika, Belgien und Frankreich auf kunstgewerblichem Gebiete Neues schufen, hatte Bing um seine Fahne vereinigt, außer den Genannten: für Töpfereien Dammousse und Monier, für Gläser Tiffany, für Beleuchtungsapparate Bastard und Benson, für Gewebe Tirrand, Ransson und Rippl-Ronay, für Schmucksachen Morren und Lalicque. Später hielt das Haus nicht, was es anfangs versprach, und wer Paris kennt, weiß auch, weshalb. Um die Geister des

vierzehnten Ludwig und des dritten Napoleon zu vertreiben, die noch so riesengroß über dem Stadtbild schweben, hätte es eines Mächtigeren als des Herrn Bing bedurft. Immerhin haben die wenigen, die seitdem auftraten — Plumet und Guimard, Sauvage und Selmersheim — sich ihre ersten Anregungen im Art nouveau geholt. Und die drei Zimmer, die van de Velde für Bing entwarf, wanderten von Paris nach Deutschland.

In Dresden sitzen bekanntlich eine Reihe sehr geschmackvoller Leute zusammen: Seidlitz und Woermann, Treu und Gurlitt, Max Lehrs und Kuehl. Wer als erster das Bingsche Haus besuchte, ist von der Geschichte noch nicht ergründet. Kurz, die Delegierten, die Dresden im Frühling 1897 entsendete, als es seine erste internationale Ausstellung plante, erwarben die van de Veldeschen Zimmer, und die Dresdener Ausstellung machte Sensation, indem sie als erste in Deutschland der Kunstabteilung eine Kunstgewerbeabteilung beifügte.

Ja die Sensation war ungeheuer. Es vollzog sich in Deutschland, was vorher in England und Brüssel geschah. Das Kunstgewerbe schien plötzlich der alleinseligmachende Glaube. Architekten sattelten um, Bildhauer bekehrten sich, Maler veranstalteten Auktionen, entäußerten sich frohgemut aller Ladenhüter ihrer Werkstatt, um fortan statt der freien Kunst dem Kunstgewerbe zu dienen: Behrens und Berlepsch, Eckmann und Hoffmann, Moser und Obrist, Olbrich und Pankok, Paul und Riemerschmidt. Kunstgewerbliche Zeitschriften — die von Koch, Bruckmann und anderen — schossen wie Pilze aus dem Boden.

Heute ist der Begeisterung der ersten Stunde schon eine Abkühlung gefolgt. Unter die Propheten haben sich,

wie immer, sofort die falschen Apostel gedrängt. Das Fabrikantentum hat sich des Stils bemächtigt. Originalitätssucht und Liebäugeln mit dem Publikum verleitet, ganz wie ehedem, Dinge herzustellen, die das Gegenteil der Zweckdienlichkeit und Sachlichkeit sind. Ganz wie ehedem wird das Fehlen des Organismus durch gefallsüchtige Ornamente versteckt, die sich von den früheren nur dadurch unterscheiden, daß statt der Blume und des nackten Weibes nun der Bandwurm das Ideal der Geister geworden ist.

Aber eine Errungenschaft haben wir der kunstgewerblichen Bewegung doch zu danken: daß endlich wieder das Gefühl für den einheitlichen Zusammenhang der Künste wach wurde. Vorher war alles zerfahren. Wir kauften Bilder, die uns stofflich anzogen, und hängten sie planlos an die Wand, obwohl das Auge ihre Anwesenheit eher als störend denn als wohltuend empfand. Wir kauften Möbel und Teppiche, Kissen und Vasen, Statuetten und Leuchter, die vielleicht im einzelnen schön waren, aber nebeneinander sich wie Hund und Katze vertrugen. Heute ist klar geworden, daß ein solches Zimmer einem Potpourri gleicht, das die widersprechendsten Melodien in grellen Übergängen verbindet, uns plump und roh aus einer Stimmung in die andere wirft. Es ist zum Bewußtsein gekommen, daß jedes Einzelding sich zum Ganzen zu weben hat, daß jedes Zimmer den Geist seines Besitzers spiegelt, daß die Kunst gleich stark wie die Musik auf die seelische Stimmung einwirkt, und daß wir auf Glück, auf die feinste Freude verzichten, solange wir durch die Dinge, die uns umgeben, nicht unser Leben zur schönen Harmonie gestalten.

Von all dem und vielem anderen plaudert van de Velde in seinem Buche sehr geistvoll: mit manchen Wieder-

holungen und manchen Seitensprüngen, ein bißchen Eitelkeit und viel Polemik. Manches, was er vorbringt, macht den Eindruck bewußter Geschichtsfälschung. So wenn er von Skandinaviern nur den Norweger Gerhard Munthe erwähnt, dagegen den Dänen Theodor Bindesböll totschweigt, der lange, bevor die belgische Bewegung einsetzte, schon die Reform der Keramik und des Buchschmuckes begonnen hatte. Und diese Vergeßlichkeit scheint fast eine berechnete zu sein. Denn in Dänemark erhielt Eckmann — schon 1893 — seine Anregungen. Im April 1895 begann der „Pan", am 1. Januar 1896 die „Jugend" zu erscheinen — die beiden Zeitschriften, in denen das neue Ornament sich zuerst hervorwagte. In noch frühere Zeit reicht die Tätigkeit von Obrist und Berlepsch zurück. Also ist es unberechtigt, wenn van de Velde sich als deren Vorläufer aufspielt und erst von der Ausstellung seiner Möbel — Dresden 1897 — die Geburtsstunde deutschen Kunstgewerbes datiert. Aber es freut stets, einem temperamentvollen Redner zu folgen, selbst wenn er in der Hitze des Gefechtes manche nicht stichhaltige Worte sagt. Und wenn die Geschichte des modernen Kunstgewerbes noch immer zu schreiben bleibt, ist es für den künftigen Historiker doch wertvoll, sich auf die Vorarbeit eines Mannes stützen zu können, der dieses Kunstgewerbe selbst mitgemacht hat.

MAKART-BUKETT UND BLUMENSTRAUSS

Als ich an der Leipziger Universität studierte und mit mehreren anderen jungen Leuten, die heute das damals Gelernte schon selbst wieder als ordentliche Professoren dozieren, an Anton Springers kunsthistorischen Übungen teilnahm, trat eines Tages in unseren Kreis ein großer, schlank gewachsener Herr mit blondem Schnurrbart und interessanter, schon ein wenig gelichteter Stirn, der sich als Alfred Lichtwark vorstellte. Wir behandelten ihn anfangs mit einer gewissen Zurückhaltung, denn er hatte so gar nichts vom deutschen Studenten. Einige Jahre älter als wir und von einem anderen Berufe kommend, war er weder für die obligaten Kneipereien zu haben, noch besaß er die „Fachkenntnisse", auf die wir älteren Semester stolz waren. Ich selbst kam gerade aus Italien zurück, konnte Crowe und Cavalcaselle auswendig und Burckhardt und Schnaase. Und da ärgerte es mich oft, daß Lichtwark diese Wissensschätze nicht nur selbst nicht hatte, sondern obendrein sehr wenig davon zu halten schien. Aber allmählich lernte ich ihn doch verstehen. Wir bummelten oft zusammen im Rosental, durchstreiften die Friedhöfe und Kirchen, und nach ein paar Wochen fiel es mir wie Schuppen von den Augen, daß, wenn ich geglaubt hatte, in der Kunstgeschichte meinen Beruf entdeckt zu haben, daran eigentlich nur die Bewunderung schuld war, die ich für Springer als Redner

hegte, während mir im übrigen alle Eigenschaften, die der Kunsthistoriker haben sollte, vollständig mangelten: die Schulung des Auges, das eigene Urteil, der selbständige Geschmack, überhaupt jede Fähigkeit, Kunst zu empfinden. Ich kam mir plötzlich so dumm vor, als ob ich taub gewesen wäre und Musikgeschichte studiert hätte. Und wenn ich heute zurückdenke, wer mich allmählich sehen lehrte, wer mich ermutigte, in allen Dingen nicht Bücher zuerst, sondern den gesunden Menschenverstand um Rat zu fragen, wer mich anleitete, auch bei der Kunstbetrachtung als Mensch Menschenwerk, nicht als Gelehrter Fachobjekten gegenüberzutreten, so erinnere ich mich dankbar der Abende bei Lichtwark. Mein ganzes früheres Wissen war ein Makart-Bukett, eine öde Aneinanderreihung toter, verstaubter, da und dort zusammengelesener Fragmente. Lichtwark gab mir einen Strauß lebendiger Blumen dafür.

Der zweite Ort unseres Zusammenseins war Berlin, wo ich nach vorschriftsmäßiger Erledigung des Doktorexamens mein Einjährigenjahr abdiente, während Lichtwark als Assistent am Kunstgewerbe-Museum arbeitete. Aus dem bescheidenen Leipziger Studenten war unterdessen ein eleganter Weltmann geworden, der mit beiden Füßen in der Berliner Gesellschaft stand und bei einem englischen Schneider arbeiten ließ. Seine Wohnung am Magdeburger Platz füllte sich mit erlesenen Stücken, Möbeln in jenem gediegenen, bürgerlichen Rokokostil, der so „modern“ war und an den — vielleicht deshalb — unser hilfloses Kunstgewerbe noch nicht anknüpfte. An den Wänden hingen Radierungen von Schongauer, Dürer und Rembrandt in jenen fein profilierten schmalen schwarzen Rahmen, die man aus Whistlers Bildnissen kennt. Während der Kunst-

gelehrte gemeinhin sich nur amtlich mit Kunst beschäftigt und außerhalb des Kollegs oder Museums ungern an diese amtliche Beschäftigung erinnert sein will, steckte in Lichtwark ein bißchen von jenen vornehmen Amateurs à la Goncourt, die, da sie nicht durch die Philologie, sondern durch die sinnliche Freude am Schönen zu ihrem „Fach" geführt wurden, auch das Bedürfnis fühlen, ihre eigene Umgebung zum Kunstwerk zu gestalten. Eine ganz kindliche Freude hatte er manchmal, wenn ihm ein Buchbinder nach seinen Angaben einen geschmackvollen Einband herstellte. Wenn wir zum Tee bei ihm waren, war vom Service bis zu den Zigaretten und Schnäpsen alles first rate. Die ausgedehnte schriftstellerische Tätigkeit, die er in Berlin begonnen hatte, gestattete ihm den Luxus, und wenn ich die Berichte, die er für die „Gegenwart" und „Nationalzeitung" schrieb, damals nicht recht verstand — es klang darin alles so natürlich und selbstverständlich, daß ich meinte, es gehöre keine „Kunst" dazu, sie zu schreiben — so merkte ich später, als mich meine eigenen Studien der „Moderne" zuführten, mit desto größerer Überraschung, daß Lichtwark darin schon damals die Basis geschaffen hatte, auf der heute unsere Kunstkritik steht.

Seit 1886 hat die Hamburger Kunsthalle das Glück, ihn ihren Direktor zu nennen. Und seltsam. Als ich neulich, nachdem ich auch längst Museumsbeamter geworden, in der Kunsthalle war, hatte ich wieder ganz das nämliche Gefühl, das mich als Leipziger Studenten dem älteren Freunde gegenüber beschlich — einen moralischen Katzenjammer. Was war in wenigen Jahren unter Lichtwarks Händen aus dieser Sammlung geworden! Eine jener seltenen Naturen, die wie Bode in Berlin mit einem erstaunlichen, nicht an-

gelernten, sondern Fleisch und Blut gewordenen Wissen zugleich den Geist der Initiative und weltmännische Gewandtheit vereinen, hat er es fertig gebracht, aus einem Bildermagazin zweifelhaften Kunstwertes im Handumdrehen eine der schönsten Galerien Deutschlands zu machen. Man kennt das Renommee, das „Geheimrat Bode" in Italien genießt. Er ist für den dortigen Kunsthändler ein Begriff, der Gottseibeiuns, der nirgends und überall ist, der Mann, der alles kennt, alles zu finden weiß, alles aufkauft. Im französischen und englischen Kunsthandel hat der Name Lichtwark einen ähnlichen Klang. Mit einem ruhigen, überlegenen Geschmack kauft er überall vom Guten das Beste — kauft es oder läßt es sich schenken. Denn auch das ist ja eine — und nicht die letzte — Eigenschaft des Museums-Direktors, wie er sein soll, daß er andere für seine Pläne zu interessieren weiß, Mittel flüssig macht, Freiwerdendes an sich zieht. Ich weiß nicht, wie viele Hamburger Privatsammlungen während seines Direktoriums schon an die Kunsthalle übergingen. Aber was ich weiß, ist, daß man, um die moderne Kunst von ihrer besten Seite kennen zu lernen, nicht in die Münchener Neue Pinakothek oder in die Berliner Nationalgalerie, sondern in die Hamburger Kunsthalle gehen muß, und daß man auch den riesenhaften Aufschwung, den die graphischen Künste in der Gegenwart genommen, nicht im Münchener Kupferstich-Kabinett, wohl aber in der Hamburger Kunsthalle kennen lernt. Und was derselben schließlich gegenüber anderen Galerien ihr ganz einziges Gepräge gibt: der Mann, der seiner bescheidenen Berliner Wohnung einen so persönlichen Geschmack verlieh und in seinem Hamburger Heim wie in einem Schmuckkästchen lebt, hat auch der öffentlichen Sammlung, der er

als Beamter vorsteht, so sehr den Stempel seines Wesens aufgedrückt, daß man nicht, wie beim Durchwandern von Galerien gewöhnlich, ein Herbarium zu durchblättern glaubt, sondern Stunden angeregter, intimer Kunstfreude in der Gesellschaft eines feinsinnigen Amateurs genießt. Dort Museumsgeruch, ein mechanisches Aneinanderreihen toter Kunstwerke nach gelehrten Gesichtspunkten und ohne Zusammenhang mit dem Leben. Hier alles beseelt und fruchtbar gemacht, alles lebendig geworden durch den Geist des Direktors. Dort Makart-Bukett, hier Blumenstrauß.

Das ist nun eine sehr sonderbare „Rezension" der kleinen Lichtwarkschen Schriften. Aber ich finde, daß man Lichtwark unrecht täte, wenn man sie als etwas besonders Wichtiges in seiner Tätigkeit hinstellen wollte. Wenn ein Gelehrter ein großes Buch schreibt und darin alles niederlegt, was während der Zeit der Abfassung den Inhalt seines Denkens gebildet, so ist auch der Kritiker im Rechte, wenn er sich auf die Anzeige des Buches beschränkt. Lichtwark gehört nicht zu den Leuten, die viel schreiben, da er in der Regel Besseres zu tun hat. Von dem Gedanken ausgehend, daß das Niveau der Kunst vom Kunstgeschmack des Publikums bestimmt wird, hat er seit Jahren in öffentlichen Vorträgen und im Privatgespräch sich bemüht, eine künstlerisch empfängliche Generation heranzuziehen. Schillers Idee von der ästhetischen Erziehung des Menschen ist in ihm lebendig geworden, und auch die drei Schriften vom Makart-Bukett, vom Dilettantismus und der Amateur-Photographie sind nur Ausstrahlungen dieses Gedankens, zufällig abgeschnittene Coupons von dem Riesenkapital, das der Verfasser unveröffentlicht in sich trägt. Jeder Satz enthält Selbsterfahrenes, jede Seite ein Samenkorn, überall öffnen sich

Perspektiven, von deren Weiterverfolgung sich mancher Berufsschriftsteller zeitlebens ernähren könnte. Wenn wir Hamburger wären, hätten wir den Vorzug, im persönlichen Verkehr mit Lichtwark aus dem Vollen schöpfen zu können. Da wir es nicht sind, wollen wir uns freuen, daß uns wenigstens ein Teil seiner Gedanken durch Gutenbergs löbliche Erfindung vermittelt ward.

EIN NEUES VELASQUEZ-WERK

Ein Buch, das noch zu schreiben ist, müßte den Titel tragen: Psychologie des Porträts. Es müßte gezeigt werden, wie in den Bildnissen der verschiedenen Epochen die Zeitpsychologie sich äußert, oft in Werken der gleichen Epoche verschiedene Weltanschauungen sich bekämpfen. Das siebzehnte Jahrhundert möge als Beispiel dienen. Das junge, republikanische Holland bezeichnet damals inmitten einer höfischen Welt eine kleine bürgerliche Insel. Die Erhebung des „dritten Standes" hat begonnen. Jenseits des Kanals bereiten ähnliche Ereignisse sich vor. Old merry England liegt in den letzten Zügen. Noch schlürft man in fieberhafter Lust den Becher des Lebens. Le roi s'amuse. Doch im Hintergrund steht ein Schaffot. Von ferne naht die düstere Gestalt des Plebejers Cromwell. Nach Frankreich gelangte dieses Perpetuum mobile, das damals in England seinen Lauf begann, erst 140 Jahre später. Der Sonnenkönig kann noch mit verächtlicher Gleichgültigkeit sein „ôtez-moi ces magots" sagen. Gleichwohl ist ihm schon vor seiner Gottähnlichkeit bange. Wenn nicht zum Volk, steigt er doch zu den „Edelsten der Nation" herab. Er lebt nach außen, sucht durch ein glänzendes Hofleben, durch den Pomp fürstlichen Gepränges zu blenden. Nur Spanien, das schwarze mittelalterliche Spanien, merkte noch nichts von dem Erdbeben, das damals den Thron von

England wanken machte und bald an den Grundpfeilern des Versailler Königsschlosses rüttelte. Für Philipp IV. gibt es weder Volk noch Aristokratie. Er setzt noch die Reihe der alten Monarchen fort, die unsichtbar über ihrem Volke schweben. Durch eine spanische Wand dem Blick entrückt, nimmt er den Vortrag des knienden Ministers entgegen. Selten betritt er plebejischen Boden, und wenn er es tut, meidet er die Hurra-Canaille, mischt sich unerkannt wie Harun al Raschid unter den Pöbel. Das Königsschloß hat sich noch nicht der Außenwelt geöffnet. Es ist ein Privathaus, in dem die königliche Familie, von ihrem Hofgesinde, von Zwergen und Narren umgeben, ein orientalisch abgeschlossenes Leben führt.

Wie spiegelt das in den Werken der großen Porträtmaler der Epoche sich wieder? Für das bürgerliche Holland ist es bezeichnend, daß dort als besondere Gattung die Bildnisse der Korporationen aufkommen. Das moderne Leben mit seiner Massenherrschaft beginnt. Die Mitglieder der Kriegervereine, der Wohltätigkeitsanstalten, der Zünfte lassen sich in Gruppenbildern verewigen, die sie auf Vereinskosten bestellen. In die Familienbildnisse sind statt der Hunde die Dienstboten aufgenommen. Auch die Einzelbilder haben einen rauhen plebejischen Atem. Steifnackige Demokraten, wettergehärtete Seebären, biedere Geschäftsleute stehen da. Den Frauen fehlt jeder gesellschaftliche Schliff. Ihre Hände sind Arbeitshände, die besser den Besen als den Fächer führen. In den Werken des Frans Hals kommt weiter der stolze Siegestaumel dieses jungen Holland zum Ausdruck. Ein geknechtetes, geknebeltes Volk hat nach blutigem Kampf sich befreit. Eine kühne feurige Jugend ist aufgewachsen. Für solche Menschen mußte die

Luft, die sie atmeten, etwas Berauschendes haben. Nicht vor Hölle noch Teufel fürchten sie sich. Trommelwirbel tönen, Bajonette blitzen. In Saus und Braus, in ritterlichem Kriegsspiel, bei Schmaus und Gläserklirren verläuft ihr Leben. Malt Hals Kinder, dann weinen sie nicht und schauen nicht ernst drein, sind auch nicht schüchtern und befangen. So klein sie sind, sie fürchten die Erwachsenen nicht, sondern blicken ihnen in übermütiger Keckheit ins Auge. Selbst die Amme ist von dem Bewußtsein durchdrungen, daß das Baby ein Generalfeldmarschall oder eine Jungfrau von Orleans werden wird.

Malt er Männer, so haben sie die Allüren von Korpsstudenten, die einen Philister anrempeln. Da fühlt sich ein kleiner buckliger Kerl so forsch, als hätte er den Riesen Goliath erschlagen. Dort schwingt ein Pfarrer so kriegerisch seine Bibel, als wollte er sie einem Katholiken an den Kopf werfen. Dort steht ein junger Herr — er heißt van Heythuysen — den Hut schief gerückt, die Hand mit dem Säbelgriff spielend, so unbeschreiblich bramarbasierend da, als hätte er eine Kriegserklärung an die vereinigten Staaten von Europa erlassen. In diesem Bilde der Liechtenstein-Galerie hat Hals die Seele der Epoche gemalt, die fast lächerliche Eitelkeit dieser Holländer, die sich als erstes Volk, als Spitze der zivilisierten Welt fühlten, sicher des morgigen Tages, stolz auf sich selbst, auf ihre Intelligenz und ihre Tatkraft, ihre Fechtkünste und ihre Reserveleutnantsuniform, säbelrasselnd mit herausfordernden Blicken daherschritten.

Geht durch diese Werke das trotzige Sich-breit-machen des Plebejers, so macht die englischen Aristokraten des van Dyck jede Berührung mit der Plebs nervös. Sie haben

das Bewußtsein, in einer Welt zu stehen, die dem Verderben geweiht ist, fühlen sich bedroht von wilden Horden, deren rauhe Stimmen von der Straße in die Gemächer des Königsschlosses dringen. Darum zittern sie wie Espenlaub, weichen, ein odi profanum auf den Lippen, in bebender Scheu zurück, wenn ihr Ärmel Gefahr läuft, von einem nicht blaublütigen Körper gestreift zu werden. Stolz und gleichgültig, mit der Reitpeitsche fuchtelnd, den Schnurrbart emporgedreht, die Hand in die Seite gestemmt, steht Karl II. da. Von mokantem Lächeln ist sein Mund umspielt. Doch sein Gesicht ist bleich. Das Auge schweift unsicher fragend in die Ferne, wie in der Vorahnung eines kommenden Unheils. Alle ahnen, daß der schöne, lange Tag der alten, aristokratischen Weltordnung seinem Ende naht, daß der Plebejer sich anschickt, ihre Kreise zu stören. Darum verteidigen sie ihr blaues Blut. Den Bestien, die auf sie anstürmen, zeigen sie sich in ihrer entnervten, aristokratischen Feinheit. Die Tatzen, die nach der Königskrone sich ausstrecken, wehren sie ab mit blaugeäderter, weißer Hand. Dem Tode geweiht, wollen sie in Schönheit sterben.

Rigauds Bildnisse des französischen Hofes haben diese Bleu-mourant-Stimmung nicht. Aus ihnen spricht noch das Bewußtsein des unerschütterten Königtums. Doch auch schon eines Königtums, das alle Hebel einsetzt, durch äußeren Prunk seine innere Hohlheit zu verdecken. Von einer Riesenperücke ist Ludwig XIV. wie von einem Heiligenschein umstrahlt. Ein blausamtner, mit den französischen Lilien bestickter Mantel umwallt ihn. Eine schwere Krone trägt der mächtige, mit ausladenden Ornamenten geschmückte Rahmen. Mit demonstrierender Geste weist er auf die Insignien des Königtums hin, die auf seidenen

Kissen neben ihm ruhen. L'État c'est moi. Nicht sein blaues Blut wie Karl II. zeigt er den Plebejern, sondern seine Machtfülle zeigt er den Untertanen. Die Edelsten der Nation erinnert er daran, daß über ihnen ein König schwebt, läßt sie in feierlichem Cortège vorüberziehen, nimmt in erhabener Grandezza ihre ehrfurchtsvolle Huldigung entgegen.

Die Bildnisse des Velasquez hatten eine solche patriotische Mission nicht zu erfüllen, denn für Philipp IV. war auch der Adel noch Luft. Gemalt für ein Königshaus, das die Pflichten der Repräsentation nicht kannte, da jeder nicht zur Familie Gehörige noch als Paria galt, hingen sie still an den Wänden des Alcazar, schmückten den Speisesaal entlegener Jagdschlösser, wurden als Geschenke an die Verwandten in Wien geschickt. Alle Mittel, die Rigaud anwendete, um zu blenden, hatte daher Velasquez nicht nötig. Dort tun Krone und Szepter kund, daß des Königs Majestät da steht. Säulen und wallende Vorhänge steigern den repräsentierenden Eindruck. Hier weiß ohne dieses Beiwerk jeder: das ist mein Bruder Philipp, das mein Oheim Ferdinand, das meine Base Marianne. Dort setzen sich die Fürsten in Positur, um außerhalb Stehenden zu imponieren. Hier sind sie unter sich, also haben Bühneneffekte keinen Sinn. Bei der Audienzerteilung lassen sie sich malen — der lästigen Arbeitsstunde ihres Berufes — in der Manege oder auf der Jagd, und hängen die Bilder in ihr Zimmer, wie wir mit Photographien unser Album füllen. Gerade daraus, daß noch kein fremder Klang in die verschlossene höfische Welt hereintönt, erklärt sich die feudale Wirkung der Bilder des Velasquez. Gerade weil sie keine Repräsentations-, sondern Familienbilder sind, über-

liefern sie so unverfälscht das Wesen altspanischer Majestät. Nicht in dem lauten, barbarisch blendenden, von protzigem Festesrausch durchwogten Versailles des Sonnenkönigs weilt man, sondern in einem uralten, einsamen Schloß, wo blödsinnige Zwerge, die Hunde Seiner Majestät, still in der Ecke kauern und greise Diener in schwarzer Livree lautlos über weiche Teppiche schreiten.

Wie das Milieu, spiegelt in den Werken die Persönlichkeit der Maler sich wieder. Frans Hals, der Geschichtsschreiber der holländischen Freiheit, war ein burschikoser, toller Patron. Man kann ihn sich vorstellen, wie er angetrunken nachts durch die Straßen streift und Fenster einwirft oder Nachtwächter prügelt. In Ermangelung eines Nachtwächters prügelt er seine Frau. Als dieses arme Geschöpf in ein besseres Jenseits eingegangen, verheiratet er sich, ohne das Trauerjahr einzuhalten, mit Lisbet Reyniers, die ihn nach neun Tagen zum Vater macht. Mit ihr zusammen, jovial und wurschtig, sitzt er auf dem Amsterdamer Bilde da. Und Varianten dieses Selbstporträts sind alle seine Werke. Nicht an gemessene Ruhe und brave Sittsamkeit: an Trinken und Lachen, an herausfordernde Kühnheit und forsche Lebendigkeit denkt man, wenn der Name des Hals genannt wird. Als ob es ein Degen wäre, führt er den Pinsel, behandelt die Leinwand, als stünde er einem Feind gegenüber, den er mit Säbelhieben traktiert.

Van Dyck ist der verweichlichte Liebling der Frauen, der Salonvlaeme, der es stolz empfindet, als Kaufmannssohn in aristokratische Zirkel gekommen zu sein. Dieses Verzärtelte, Geckenhafte seines Wesens legt er auch den Modellen unter. Warmäugig schmachtend, wie er selber blickt, wenn eine schöne Dame ihm zulächelt, blicken alle

seine Barone drein. Wie er selbst, das Malerbarönchen, mit seinem samtnen Mantel, der goldenen Kette, seiner weißen schwindsüchtigen Hand kokettiert, müssen es alle seine Grafen tun. Selbst ein Gigerl, hat er einen gigerlhaften Zug in die aristokratische Welt gebracht.

Velasquez stand nicht außerhalb dieser Welt, sondern gehörte ihr an. Einer altadeligen Familie entsprossen, lebt er im Alcazar als Hausmarschall Seiner Majestät: von den zünftigen Malern durch eine ähnliche Schranke getrennt, wie Goethe, der Staatsminister, von den armen Literaten. Und hieraus, daß er Hofmann, nur nebenbei Maler war, ist überhaupt sein Stil zu erklären. Wie sein Selbstbildnis nicht dem eines Künstlers, sondern dem eines Granden gleicht, vermeidet er in seinen Werken alles, was den Spezialisten der Palette verraten könnte: die schöne Linie wie die schöne Farbe, alle virtuosenhaften Sprünge des Pinsels. Kein Schönheitsideal, sondern das Reglement der Etikette ist für sein Schaffen maßgebend. Aus seinen Reiterbildern spricht der königliche Stallmeister, aus seinen Jagdbildern der Ober-Landjägermeister, aus seinen Schlachtenbildern der Offizier, aus seinen Audienzbildern der Zeremonienmeister. Nichts kann ihn bewegen, Künstlereinfälle in die starre Welt der Hofsatzungen zu tragen, und das gerade gibt seinen Bildern ihre unsagbare Vornehmheit: als ob kein einzelner, sondern der Geist des Royalismus sie geschaffen hätte.

Das alles steht nicht in dem Texte, den Karl Voll dem Bruckmannschen Velasquez-Werk beigab. Auch dieses selbst nimmt man fast mit Ärger zur Hand. Denn Popularisierung des Velasquez ist eine Contradictio in adjecto. Diese zugeknöpfte, feudale Kunst darf nicht, billig in die

Menge getragen, ihren hochmütigen Adel verlieren. Aber die Reproduktionen sind gut. Alle Hauptwerke des schwarzen Ritters — nicht die Madrider nur, die schon Laurent in einem teuren Werk publizierte, auch schwer zugängliche, in Privatbesitz verstreute — werden auf 48 Blättern vorgeführt. Und bei den engen Fäden, die Velasquez gerade mit Wien verbinden, wollte ich doch darauf hinweisen, daß alle jene Schätze, die noch vor hundert Jahren kein Plebejer sah, heute für sechs Mark zu erwerben sind.

EIN SCHWAIGER-ALBUM

Die böhmische Kunstzeitschrift „Volné Směry“ (Freie Bahnen) vereinigt drei Monatshefte zu einem Schwaiger-album. Alle Hauptwerke des wunderlichen Heiligen sind darin in guten Reproduktionen enthalten, und im Text wird eine feine Charakteristik Schwaigers gegeben.

In Jindřichův Hradec, einem kleinen Ort Südböhmens, war er 1854 geboren, in jener Slowakei, wo die Landschaft so schmutzig grau ist und wo das arme niedere Volk noch in denselben Lumpen, in demselben Stumpfsinn wie vor Jahrhunderten dahinlebt. Auch der Alp alter Erinnerungen lastete auf dem Boden. Man zeigte sich noch die Stellen, wo einst die Galgen gestanden. In den einsamen Gängen des verfallenen Schlosses ging die Ahnfrau um. Schwaigers Hang zum Mittelalter und zum Gespenstergruseln geht auf diese Eindrücke seiner Kindheit zurück. Dann kommt er nach Prag, der krausen mittelalterlichen Stadt, erwirbt sich bei Trenkwald und Makart in Wien die Technik. Und seine zweite Heimat werden die Niederlande, wo seine Vorfahren, bevor sie nach Böhmen kamen, gelebt hatten. All jene eckigen verzwickten Gestalten: Hinkende, Bucklige, Blöde, die er in den Bildern des alten Brueghel sah — es waren die armen, vertierten slowakischen Bauern, die er von Hradec her kannte. Und wenn er hinaustrat aus den Museen in das enge Gewinkel der Straßen von Antwerpen und Brügge,

fand er dieselben Figuren wieder. Diese rotnäsigen Fischer und dicken Würstelkrämer, diese Klöpplerinnen, Flickschuster und Straßenkehrer schienen aus den Bildern Brueghels zu stammen. So gewöhnte er sich, die Welt mit Brueghels Augen zu sehen, nistete sich ein im sechzehnten Jahrhundert, in jener Zeit der Bauernkriege und Wiedertäufer, die so wild war, so reich an Fanatismus und Gemeinheit, an groteskem, zerlumptem, barockem Gesindel. Alle Wesen, von denen die schweinsledernen Folianten und die Reimchroniken jener Jahre erzählen, halten in seinen Werken Auferstehung: Kupplerinnen und Trödler, Bärenhäuter und Henker, Marodeure und Pilger, Buschklepper und Gaukler, Pestkranke und Quacksalber, Rabbiner und Sackpfeifer, Ablaßverkäufer und Wallfahrer, Narren und Landsknechte, Schmuggler und Wegelagerer, stolze Ritter und galante Äbtissinnen, fette Bettelmönche und verhungerte Schulmeister, raufende Kartenspieler und lustige Witwen, dicke Weinschwelger und fahrende Schüler. Alles Affenteuerliche, Naupengeheuerliche zog ihn an. Namentlich der „Rattenfänger" brachte ihm Erfolg. Und diese lange, hagere Mephistofigur kehrt seitdem häufig in seinen Werken wieder. Er findet Gefallen an den Canterbury-Geschichten Chaucers und malt Falstaffszenen von sprudelnder Kraft, liest Lenau und malt den „ewigen Juden", liest Hamerling, und es entstehen die „Wiedertäufer". Nicht als pathetischen Weltenwanderer hat er Ahasver sich gedacht. Er ist das verkörperte Elend, ein in Flicklumpen gewickelter alter Schnorrer, vor dem sich, den Schwanz einziehend, ein Hund verkriecht und den Rabenschwärme umflattern. Das alte Wiedertäufermotiv gibt ihm Gelegenheit, noch einmal seine ganze Welt von Diebsgesichtern auszubreiten. Vagabunden,

Spieler, Mörder, Betrunkene, Narren schieben sich, abgehauene Köpfe schwingend, über den Marktplatz von Münster dahin, eine Armee von Wahnsinnigen, die die Erde ausgespien.

Doch nicht immer in dieser Welt des Mittelalters lebt Hans Schwaiger. Aus der Stimmung des Rattenfängers heraus kam er von der Geschichte zum Märchen. Bei Hauff fand er die Erzählung vom Nasenmann und die Grusel-Geschichte vom versunkenen Schiff. Den tschechischen Märchen von Cosin und Bozena Niemcowa entnahm er die Erzählung vom Langen, dem Dicken und Scharfäugigen, vom Riesen, der die Prinzen verspeist, und von der verhexten Kuh. Und trotz dieser literarischen Quellen ist er nie Illustrator. Was er sagt und wie er es sagt, zeigt eine Persönlichkeit, die, inkommensurabel, keiner andern ähnelt. Keine blühenden Linden und verwunschenen Königssöhne gibt es bei Schwaiger wie bei Vogeler, keine Elfen wie bei Schwind, keine Schmetterlingsengelchen wie beim Thoma. Den Mephisto des Märchens möchte man ihn nennen, den „Herrn der Ratten und der Mäuse, der Fliegen, Frösche, Wanzen, Läuse“. Hexen und Galgenmännchen, Scharfrichter und Zauberer, Knochenmänner und Vogelscheuchen, Däumlinge und Teufelchen, Alräunchen und Wassermänner, Kröten und Molche, Fledermäuse und Dohlen, Mistkäfer und Drudenfüße — das sind die Elemente seiner Bilder. Da sitzt das Galgenmännchen auf dem Nacken des Gehenkten und treibt ihm einen Keil ins Gehirn. Dort kämmt sich der Wassermann, auf einem alten Weidenstrunk sitzend, seine straffen Haarstränge, und ein paar Kinder, ein Bub und sein Schwesterchen, starren wie versteinert auf ihn hin. Oder Zwerge durchsuchen einen schlafenden Musikanten.

Riesen spielen gutmütig mit dem kriechenden Menschengewürm. Alte Holzfällerleute finden ein Heinzelmännchen und nehmen es neugierig in ihre schwielige Hand. Durch alles geht Galgenstimmung oder die Alchimistenstimmung des Faust. Und überall bildet die Landschaft mit ihrem Nebelhimmel, ihren Blockhütten und spitzen Türmchen, verkrüppelten Bäumen und schmutzigen Pfützen die Begleitung zur Melodie der Figuren. Überall herrscht dieselbe wunderliche Mischung von Wildheit und Gutmütigkeit, von Gespenstergruseln und lustigem Kinderspuk.

Wie kam Schwaiger zu seinem Stil? Man könnte an Bosch denken, an jene Spukgestalten, die er aus Gefäßen und ausgestopften Vögeln zusammensetzt, oder an die Phantastik mittelalterlicher Steinmetzen, an jene krausen Gebilde, mit denen sie die gotischen Kathedralen zierten. Doch eine andere Erklärung liegt näher. Die Buchstaben auf dem Titelblatt, das er zu Wieners Märchenalbum zeichnete, bestehen aus Nikolaussemmeln und Pfeifen, aus Fischen, Enten und Reihern, die alle wie aus Holz geschnitzt aussehen. Unten bildet sich, aus Lederornamenten geformt, die Gestalt eines Ritters, und eine hölzerne Gans ist erstaunt, ihn zu sehen. Holzpferdchen, Nußknacker und hölzerne Wickelkinder kehren sonst oft in seinen Zeichnungen wieder. Selbst ein Rübezahl, hauste er lange Zeit in einem Holzhaus der Karpathen. Knorrige Äste, Schwämme und Waldkräuter lagen in der Werkstatt umher. In diesen Dingen sah er dieselben Gestalten, die Leonardo in den Wolken erblickte. Die alte Apothekergeschichte Cranachs wiederholt sich. Es wiederholt sich die Kartoffelkomödie, die wir als Buben aufführten, oder die Dreikönigsgeschichte mit den Papierkronen und dem Kürbiskopf. Arcimboldi, jener

in Wien vertretene Meister, der aus Pflanzen und Stauden, aus Schwämmen und Ästen seine Köpfe zusammensetzt, hat seinen Nachfolger in Hans Schwaiger. Wie Flechtenmoos sehen die Bärte seiner Menschen aus. Dicke Auswüchse haben sie auf der Nase, wie jene Blätter, auf denen Läuse ihr Nest bauten. Und erstaunlich ist, wie er diese Pflanzen- und Holzgeschöpfe beseelt. Da wächst ein spindeldürrer Kerl, der aus schwedischen Streichhölzern geschnitten scheint, in die Wolken empor. Dort blickt eine hölzerne Gans, als ob sie über die Weisheit aller Philosophen verfüge. Oder die knickebeinigen Schenkel enthalten die ganze Psychologie eines Menschen. Schwaiger hat eine neue Seite des deutschen — oder böhmischen — Märchens entdeckt, hat eine neue Phantastik — aus der Naturphantastik heraus — geschaffen. Das gibt ihm seine historische Stellung.

GURLITT UND ICH

Über die Kunst des nun verflossenen Jahrhunderts liegen drei Werke vor. Das erste ist die „Geschichte der modernen Kunst“ von Adolf Rosenberg. Freilich über die Berechtigung dieses Titels läßt sich streiten. Denn der Unterschied von einem Künstlerlexikon ist nur, daß, was dort in alphabetischer Reihenfolge steht, hier in chronologische gebracht ist. Statt der Erzählung einer geschichtlichen Entwicklung eine geistlose Aufzählung von Namen. Die äußeren Erlebnisse der Künstler sind verzeichnet, ihre Werke im Steckbriefstil beschrieben. Damit sich Lesbarkeit ergebe, ward das Ganze mit der Sauce einer unbeholfenen Feuilletonistik übergossen. Schmückende Beiworte, wie anmutig, liebenswürdig, schön, sind gleichmäßig bei Boecklin und Enhuber, bei Feuerbach und Kaltenmoser, Lenbach und Beischlag verwendet. Bei den Kleinen noch ausgiebiger als bei den Großen. Denn wenn das Werk überhaupt eine persönliche Note hat, so liegt sie in jenem trockenen Hausverstand, den schon Goethe als Merkmal des Berliner Schrifttums hervorhob. Der Mann, der für die Knackfußsammlung zur selben Zeit über Anton von Werner und Leonardo da Vinci schrieb, flicht wie Nicolai, sein geistiger Vater, auch in seiner Kunstgeschichte dem Mittelmäßigen Kränze und zerrt das Übermenschliche auf Philisterniveau herab. Im Genialen sieht er, wie Max Nordau, Entartung,

im Hausbackenen, wie Wilhelmine Buchholz, Genie. Alles Große, Herrliche des Jahrhunderts scheint nur geschaffen, damit ein Maulwurf es mit kalter Nase beschnüffelt. Es gilt von ihm, was Hebbel über — ich weiß nicht wen sagte: „Wenn der an einer Rose nur gerochen hat, so stinkt sie.“

Ein Geschichtswerk über die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts mußte das Gegenteil desjenigen sein, das Rosenberg lieferte. Die erste wichtigste Aufgabe war eine konstruktive, architektonische. Denn Geschichte ist kein Speicher zufälliger Geschehnisse, sondern ein Ergebnis zwingender Gesetze, die von den verschiedensten Seiten ineinandergreifen. Es galt diese Gesichtspunkte aufzufinden, die flutenden Massen zu beherrschen und zu übersichtlichen Gruppen zu ordnen. Der Wust des einzelnen mußte sich zu einem großen Gesamtbild verdichten. Weiter waren die Künstlercharakteristiken zu vertiefen. Denn eine Aufzählung biographischer Daten ergibt noch keinen Einblick in das Wesen eines Menschen. Durch das Äußerliche hindurch mußte man zur Individualität gelangen, die Kunst aus der Persönlichkeit zu erklären suchen. Schließlich war für die Beschreibung der Kunstwerke eine neue Methode zu schaffen. Jene Lückenbüßer von früher mußten fallen und durch frischgeprägte, den Bildern auf den Leib geschriebene Bezeichnungen ersetzt werden. Den Duft der Kunstwerke galt es einzusaugen, sie nachzuempfinden und diese Gefühlsnuancen in Worte umzusetzen. Das „Suggestive“ mußte an die Stelle des Katalogisierenden treten.

Alle diese Ziele schwebten mir vor, als ich 1893 meine „Geschichte der Malerei“ veröffentlichte. Und das Buch hat, wie ich wohl sagen darf, gute Dienste getan, hat, weil es nicht langweilte, weite Kreise für die Kunst gewonnen,

der Moderne den Boden geebnet und dadurch, daß es erstmals die ganze europäische Malerei behandelte, eine terra incognita für Deutschland entdeckt. Aber daß es die Aufgabe löste, ein Bild von der kunstgeschichtlichen Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts zu geben, glaube ich selber am wenigsten. Nicht wegen der schwachen Stellen, die sich aus mangelhaftem Wissen erklären; all des Falschen, was über österreichische, belgische, italienische Kunst gesagt ist; auch nicht wegen anderer Dinge, die getadelt wurden. All das hätte sich bei längerer Arbeit verbessern lassen. Der Fehler lag tiefer. Er bestand darin, daß ich Unvereinbares zu verschmelzen, ein Geschichtswerk und ein Kampfbuch zu schreiben suchte. Die neue Kunst kämpfte damals ihren Kampf ums Dasein. Ich stand mitten auf dem Schlachtfelde. Die „Jungen" der achtziger Jahre waren meine Freunde. Nachdem die Kritiker vorher immer Lobredner der Vergangenheit gewesen, kam jetzt der natürliche Rückschlag. Man war begeistert, man wollte mitschaffen. So spitzte ich alles auf die Gegenwart zu, wurde als Parteigänger des Neuen verhindert, manchen Bewegungen der Vergangenheit gerecht zu werden, die in ihrer Zeit ebenso neu, ebenso groß und umwälzend waren. Zu solcher Einseitigkeit ist der Künstler, der seine Ideale verficht, nicht aber der Historiker berechtigt. Nur der Schriftsteller konnte die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts schreiben, der sich mit Aufgabe seiner selbst in den Geist der Zeiten versetzte, nicht um darzutun, wie herrlich weit wir es gebracht, sondern um jeder Epoche ihr Recht zu geben, jedes Kunstwerk als Produkt seines Zeitalters zu deuten. Denn ein Künstler, dessen Ideale nicht mehr die unseren sind, ist deshalb nicht „überwunden".

Was altmodisch war, wird später historisch. Was der Sohn bekämpfte, verehrt der Enkel. All diese Dinge, die so alt wie die Kunstgeschichte sind, galt es, sub specie aeternitatis zu betrachten, nach einem Worte Gustav Freytags „nicht mehr unmittelbar Anteil an den Dingen zu nehmen, sondern gleichsam aus dem Medium der Geschichte heraus zu sprechen“.

Diese Richtigstellung meines Buches erfolgte durch Cornelius Gurlitt (Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert. Berlin, Georg Bondi). Auch er hatte in den achtziger Jahren mitgestürmt, ja als erster das Signal zum Anlauf gegeben. Aber als Historiker ist er ein anderer Mensch. Da tadelt er nichts und verdammt nichts, sondern sucht allem gerecht zu werden, was ehrliches, begeistertes Streben war. Eine Künstlernatur, weiß er den Individualitäten Schaffender nahe, ganz nahe zu kommen. Dabei ist er nicht kühl objektiv, sondern lebhaft und warm. Auch sein Buch hat Kampfstimmung, auch er schießt Pfeile ab, nur nicht auf ältere Künstler, sondern auf kritische Anmaßung, auf Gelehrtendünkel und Schulmeisterei. Jene Blätter, die von dem Unverstand handeln, dem Feuerbachs, Boecklins und Thomas erste Werke begegneten, sind vielleicht die wertvollsten des Buches und enthalten ewig gültige Lehren. Weiter liegt die Bedeutung seines Werkes darin, daß er zuerst neben der Malerei auch die Baukunst, die Plastik und das Kunstgewerbe heranzieht. Denn durch jede Epoche geht ein Stil, der einheitlich alle Lebensäußerungen durchdringt. Wie die Menschen sich kleiden, richten sie ihre Zimmer ein. Wie sie sind und sich bewegen, so bauen, meißeln und malen sie auch. Und diesen Stil erkennen kann nur, wer nicht auf die Malerei sich beschränkt, sondern

die ganze Atmosphäre eines Zeitalters zu durchdringen sucht. Schließlich erhält das Buch dadurch einen aparten Reiz, daß Gurlitt soviel Anziehendes aus seinem eigenen Leben berichten kann. Er ist der Sohn jenes feinen Landschafters, der von der Kopenhagener Akademie nach Düsseldorf kam und durch seine Lehren manchem Jüngeren die Augen öffnete. Fanny Lewald, die frühere Gattin Adolf Stahrs, ist seine Mutter, Hebbel der engste Freund seines Vaters. Sein Bruder Fritz, der Berliner Kunsthändler, „entdeckte" Boecklin. Er selbst hat als Einjähriger gegen Frankreich gefochten. Bevor er Kunsthistoriker wurde, war er Architekt, bereiste, um über die Baukunst des Barocks zu schreiben, alle Länder der Erde, wurde mit den Künstlern des Auslandes und mit feinen Geistern wie Helferich und dem Rembrandt-Deutschen bekannt. Davon erzählt er als nie langweilender Fabulierer, täuscht durch eingestreute persönliche Erinnerungen über die ödesten Strecken der Kunstgeschichte weg.

Vielleicht erzählt er zuviel. Mir wenigstens erging es seltsam. Ich hatte — wie wohl jeder — das Buch gleich einem spannenden Roman gelesen. Aber als ich es zuklappte, war ich so klug wie zuvor, sah, daß wir eine Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts noch immer nicht haben und daß unsere eigene Zeit uns fremder als die Vergangenheit ist.

Wir pflegen bei der Behandlung Giottos oder Botticellis mit Recht von den geistigen und sozialen Bewegungen auszugehen und die Literatur zur Erklärung heranzuziehen. Ebenso wäre, nachdem das neunzehnte Jahrhundert historisch geworden, auch bei den Modernen zu verfahren. Jeder fühlt zum Beispiel, daß Arbeiterbilder wie Menzels Schmiede und Liebermanns Netzeflickerinnen in keiner früheren

Epoche möglich waren, daß Schwinds Elfen und Nixen, Gnomen und Kobolde erst im neunzehnten Jahrhundert entstehen konnten. Doch mit welchen Kulturwandlungen hängen die Bilder zusammen? Warum waren unsere Großväter „Romantiker" und unsere Väter „Realisten"? Gurlitts Buch ist der Teil eines Sammelwerkes. Da Ziegler die geistigen und sozialen Strömungen, Richard M. Meyer die Literatur behandelte, konnte er die Grundfragen nicht nochmals berühren. Aber sie bleiben bestehen. Volles Leben wird der Stoff erst gewinnen, wenn die Voraussetzungen erledigt sind, wenn es möglich ist, jeden Stil aus den geistigen Faktoren seines Zeitalters abzuleiten.

Überhaupt ist die Abrechnung mit der Vergangenheit noch nicht erfolgt. Gurlitt gibt zwar seinem ersten Kapitel die Aufschrift „Das Erbe". Aber die Frage: Was hat das neunzehnte Jahrhundert ererbt und welche neuen Werte hat es dem alten Kunstbesitz zugeführt? harrt noch immer der Lösung. Man empfindet wohl, daß die Entwicklung des Großstadtlebens einen tiefgehenden Einfluß auf die Landschaftsmalerei üben, daß gerade die Sehnsucht nach dem Landleben unser Verhältnis zur Natur nervöser und feiner als in früheren Jahrhunderten gestalten mußte. Doch welche neuen Nuancen unterscheiden die modernen Landschaften von den alten? Wie hat das Naturempfinden sich im Laufe des Jahrhunderts geändert? Oder die Wunder des Lichtes? Wenn wir Eisenbahnzüge malen, Lokomotiven, die funkensprühend das Dunkel der Nacht durchfurchen, Gaslaternen, deren flimmernde Strahlen über den Meeresspiegel huschen, buntbeschirmte Lampen und elektrische Glühlichter, die zauberisch einen Salon erhellen — so würde ein alter Meister sprachlos vor solchen Werken stehen. Warum wird von

den technischen Errungenschaften und ihrem Einfluß auf die Kunst nicht gesprochen? Oder Füsslis Gespensterbilder, Rethels Totentanz und Klingers Radierungen? Jeder empfindet, daß diese Werke von denen Dürers, Holbeins und Baldungs durch eine Kluft, groß wie die Welt, getrennt sind. Aber was ist die „moderne Seele"? In welche Tiefen des Geisteslebens konnte erst das Auge des neunzehnten Jahrhunderts blicken? Gurlitts Kunstgeschichte gibt darüber so wenig Auskunft, wie Meyers Literaturgeschichte das Auftreten E. Th. A. Hoffmanns erklärt. Man nimmt die Erscheinungen als gegeben hin, analysiert sie, fragt aber nicht nach dem Woher, hat noch nicht versucht, durch Subtraktion des Alten das spezifisch Moderne zu bestimmen. Erst wenn jemand rein ikonographisch feststellt, welche neuen Stoffe das neunzehnte Jahrhundert brachte und welche neuen Mittel die Kunst für den Ausdruck dieser neuen Gedanken sich formte, ist die Abrechnung mit der Vergangenheit vollzogen. Schließlich vermisse ich an dem Buche die Architektonik. Gurlitt hat, wie es scheint, einen solchen Aufbau mit Absicht vermieden, um die Individualität der Künstler so wenig wie die eigene einzuengen. Da, wo eine Geschichte des Naturempfindens erwartet wird, erzählt er Erinnerungen aus dem Leben seines Vaters; wo eine Würdigung Boecklins zu geben wäre, Anekdotisches aus dem französischen Feldzug und aus dem Leben des Kunsthändlers Fritz. Oder er beginnt die Charakteristik eines Künstlers, bricht sie ab und kommt hundert Seiten später darauf zurück, schiebt in einem Kapitel die widersprechendsten Dinge zusammen. Ich gebe zu, daß ich in meinem Buche zu sehr konstruierte, die Chronologie vergewaltigte, um das wogende Leben zu einem festgefügten Drama zu machen.

Aber waltet gar keine Logik in der Geschichte? Ist es ganz unmöglich, den Entwicklungsgang der modernen Kunst ähnlich prägnant wie den der alten zu zeichnen?

Mit dem Zusammenbruch der aristokratischen Welt und dem Sieg des Bürgertums würde man beginnen, würde zeigen, wie eine rein literarische Bildung an die Stelle der ästhetischen Kultur von früher tritt. Carstens' Auftreten bezeichnet diesen Moment. Zur Zeit, als Goethe die Iphigenie schrieb, illustrierte Carstens die antiken Dichter. In einer papiernen Epoche begründete er den Papierstil. In einer Zeit, als alle großen Geister die Feder führten, nahm auch ein Maler statt des Pinsels die Feder zur Hand. Und diesen literarischen Charakter behält die Malerei ein halbes Jahrhundert lang. Man mag an Cornelius und Kaulbach, an Piloty und Defregger denken — alle scheinen der Ansicht, daß der Pinsel gar nicht gemacht sei zum Malen, sondern zum Schreiben, zum Philosophieren und Erzählen. Selbst die Landschaftsmalerei muß durch Vorführung geographisch merkwürdiger Dinge für die Bildung sorgen. Nebenher gehen die Bestrebungen anderer, im Anschluß an die alten Epochen das Künstlerische wieder zu erobern. Die primitiven Italiener, dann die Spanier und die holländischen Kleinmeister dienen als Vorbild. Doch indem man deren Farbenanschauung auf moderne Themen überträgt, ergibt sich ein Mißverhältnis zwischen Stoff und Stil. Es wird darauf hingewiesen, daß das goldige oder braune Licht der Alten wohl zu den Beleuchtungsverhältnissen von damals paßte — zu den schummerigen Kirchen und den braungetäfelten Stuben — daß wir selbst aber unselbständig wären, wenn wir — dieser altmeisterlichen Töne wegen — die Ateliers verdunkelten, und es beginnt der große Zug dem

Lichte entgegen. „Luft und Licht und bewegendes Leben werde das große Problem, die große Eroberung der modernen Kunst werden", hatte zu Beginn des Jahrhunderts Runge geschrieben. Und auch sonst enthalten, wie Ricarda Huch zeigte, die Schriften von damals sehr moderne Gedanken. Tiecks Sternbald träumte von einem Lande, wo „in dem grünen azurnen Meer goldene Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehen. O mein Freund, wenn ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet. Aber euch fehlen Farben". Cornelius sprach von einer „Tempelkunst", die wie in den Tagen Griechenlands das Leben verkläre, und schrieb: „Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach." Klingt nicht auch das wie eine Prophezeiung der „Gesamtkunst", der wir heute zustreben? Nur erschöpfte sich eben damals alles in Worten. Die Hand war noch unfähig, dem Geist zu folgen. Die neueste Kunst nimmt, nachdem sie Runges Worte zur Wahrheit gemacht, auch das wieder auf, was Klassizismus und Romantik unvollendet gelassen hatten. Anfang und Ende des Jahrhunderts reichen sich die Hand. Was damals Ahnung war, ward jetzt Erfüllung.

So etwa stellt sich mir heute in großen Zügen die Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts dar. Freilich fürchte ich, meine Weisheit kommt post festum. Ein rastlos schaffender Geist, der nie selbstzufrieden beim Alten stehen bleibt, sondern sich stets erneuert, hat Gurlitt die Fragen, die ich aufwarf, sich wohl schon selbst gestellt, und während ich mir über die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts noch den Kopf zerbreche, hat er sie vielleicht fertig im Schreibtisch liegen.

ISRAELS' SPANIEN

Wenn ein Mann wie Jozef Israels ein Buch schreibt (Jozef Israels, Spanien. Berlin, Bruno und Paul Cassirer), ist das Thema ganz gleichgültig. Über Spanien kann jeder Reiseführer unterrichten. In einem Buche Israels' sucht man den Menschen. Und man findet ihn. Ich will nicht erzählen, wie interessant es ist, dem beweglichen alten Herrn auf seinen Streifzügen zu folgen; mit welch jugendlicher Frische er alles aufnimmt und welch feine Worte er über spanisches Volksleben und die afrikanische Landschaft, über Morales und Murillo, Velasquez und Rembrandt sagt. Nur eine kleine, ganz kleine Geschichte sei wiedergegeben. Israels läuft eines Tages in den schmutzigen, holperigen Gassen von Marokko herum und ist neugierig, zu erfahren, wie die viereckigen Steinklumpen, die hier als Wohnungen dienen, von innen aussehen. Obwohl es gefährlich ist, orientalische Häuser zu betreten, geht er in eines hinein und sieht „einen hohen dunklen Raum, in dem sich ein großer steinerner Brunnen befand, wie er wohl auf den Bildern von Rahel und Lea dargestellt ist. Ein Rad war hoch über dem Brunnen angebracht, woran Seile und ein eiserner Haken hingen, alles alt und verwittert. Als ich mich umsah, bemerkte ich in der anderen Ecke im Dunkel eine Steintreppe, die nach oben führte, natürlich nach den Räumen der Bewohner dieser finsteren Klause. Es war sehr dunkel, aber als ich

mich ein Stück oberhalb des Brunnens befand, wurden die Stufen schwach erleuchtet durch eine kleine Öffnung, die sich im Dache befand. Ich wagte mich nicht weiter, nicht wissend, was mir passieren könnte. Doch als ich da unentschlossen stand und nachdachte, hörte ich rufen: „Ma mewakschego?“ in hebräischer Sprache. Da trat ich ein und sagte meinerseits: „Salom adonai salom allichem onoughi jehudi me eerets Hollande.“ Ich war eingetreten in einen dunklen Raum, erleuchtet durch ein kleines, längliches, horizontal liegendes Fensterchen, das heißt ein viereckiges Loch, das nachts oder bei Unwetter mit einer Luke verschlossen werden konnte. Grell schien das Licht durch das Viereck und zeichnete sich auf dem Steinflur ab. In der Nähe dieser Öffnung stand ein langer Tisch mit schiefen Beinen, und darüber lag ein großes, weißes Pergament, das beinahe ganz den Tisch bedeckte und mit einer Rolle nach unten hing. Da saß hinter dem Tisch der jüdische Gesetzschreiber, beide Arme auf das Pergament gestützt, und wandte sein fürstliches Haupt mir zu. Es war ein prächtiges Gesicht, fein und durchsichtig bleich wie Alabaster; Falten, kleine und große, liefen um die kleinen Augen und die große gekrümmte Nase. Ein schwarzes Käppchen bedeckte den weißen Schädel, und ein langer weißgelber Bart lag in großen Strähnen über das beschriebene Pergament. Er saß in einer Art Lehnstuhl ohne Rückenlehne, und zwei Krücken lagen neben ihm auf der Erde. Auf diesen humpelte er mit mir nach dem offenen flachen Dache, das auf gleichem Flur mit seinem Zimmer lag. Hier lagen Matten, worauf er sich niederließ und mich ersuchte, mich neben ihn zu setzen. So sitzend, das fremde Land vor mir, neben mir den langbärtigen Alten, auf den Matten des flachen

Daches in Marokko, überkam mich das Gefühl, als ob ich in diesem Augenblick in einer Welt lebte, von der ich einmal geträumt hatte.“ — — — In diesen Worten ist das Leitmotiv für die ganze Charakteristik des Malers Israels gegeben.

DIE PRÄRAFFAELITEN

Die lange angekündigte Arbeit von W. Fred über die englischen Präraffaeliten ist erschienen (W. Fred, Die Präraffaeliten. Straßburg, Heitz). Der Verfasser widmet sein Buch „jenen Frauen, die sind wie die Mädchen und Frauen, die Dante Gabriel Rossetti malte und Edward Burne Jones. Ihnen schenke ich es, die durch das Leben gehen, wie man durch sonnige Gärten wandelt, zart den Duft der Blumen einatmet und in der Seele festhält". Das ist sehr anfechtbar — ich meine stilistisch. Wer mit schönen blassen Frauen über sehr ästhetische Künstler plaudern will, braucht zweierlei: erstens viel Sinn für feine Empfindungswerte, zweitens eine geschmeidige artistische Sprache, die diese Gefühlsnuancen ohne Defizit in Worte umsetzt. Unerquicklich aber wird das Ergebnis sein, wenn das Ästhetentum nur posiert wird und grammatische Flecken das Prunkgewand schöngeistiger Phrasen verunzieren. Die erste Epoche des Präraffaelitentums würde ich in einem Buche für blasse Frauen überhaupt nicht behandelt haben. Denn hier handelt es sich lediglich um Technik. Die jungen Künstler kämpfen gegen die schöne Lüge, wollen aus dem Theaterpathos, der braunen Sauce heraus. So kommt eine Zeit treuherzigpeinlichen Naturstudiums. Das Pleinairproblem tut sich auf, wird aber nicht gelöst, da man unvereinbare Dinge zu verschmelzen, dem Studium des Licht-

lebens schärfste zeichnerische Präzision zu gesellen sucht. Erst nachdem Rossetti der Mittelpunkt eines neuen Künstlerkreises geworden, beginnt die ästhetische Phase, jenes Streben, „das Leben aus Kunsteindrücken und nur aus diesen zusammensetzen". Und nun hätte sich W. Fred in der Analyse sehr subtiler Dinge erproben können. Denn die Gestalt Rossettis ist trotz zahlreicher Schriften noch nicht gepackt. Wie eine Schicksalsfügung ist es, daß plötzlich ein Süditaliener, ein Katholik, in den nebligen protestantischen Norden kommt. Wie eine Schicksalstragödie ist sein Leben. Einer Familie, deren ganzes Denken von Dante Alighieri beherrscht wird, entstammt er. Er trägt den Namen Dante, entnimmt die Stoffe seiner Jugendbilder den Werken des Florentiners. Und mehr noch. Er lebt überhaupt das Leben Dantes noch einmal. Elisabeth Siddal wird ihm, was für Dante Beatrice Portinari war: erst das Idol, das er auf den Altar seiner Anbetung setzt, dann nach ihrem Tode die Traumgöttin, die sein ganzes Empfinden beherrscht. Seine Kunst ist der Verkehr mit einer Toten. Er denkt an ihre weiche, weiße Hand, deren Berührung ihn erbeben machte, und das Bild la bella mano entsteht. Ihrer dunkelroten schönen Lippen denkt er, denkt der Küsse, die er darauf preßte, und Elisabeth wird Venus Astarte. Stets strömt von den Händen, den Augen, dem Haar ein magnetisches Fluidum aus. Stets gießt er alle Sehnsucht seiner Sinne in die Formen seiner Traumgöttin hinein, ruft alle Taumel der Musik — geisterhaftes Orgelspiel oder die weichen schmelzenden Klänge der Laute — auch betäubende Gerüche wundersamer Blumen zu Hilfe, um den berauschenden Zauber zu steigern. Stets ist Elisabeth ein gewaltiges Wesen von überirdischer beunruhigender Schönheit. Mäch-

tig der Leib. Von wogendem, dichtem, dickem Haar Stirn und Nacken umflutet. In wildem, verzehrendem Feuer die Augen leuchtend. Rossetti brachte den Engländern, was sie noch nicht hatten: südliche Leidenschaft, katholische Sinnenglut. Beides aber mit nordischer Sentimentalität, mit angelsächsischer Romantik durchsetzt. So erklärt sich die ungeheuere Wirkung, die von dieser schwülen, zerebralen Erotik ausging.

Burne Jones geht hinter Rossetti her, wie die Reue hinter der Tat, die Ermattung hinter der Leidenschaft, die Erschöpfung hinter dem Rausch, wie die Asche hinter der Flamme. Er hat ein Bild gemalt „Amor in den Ruinen". Das ist symbolisch für seine ganze Kunst. Auf die Treibhaushitze und die Fieberglut folgt die sterbende Müdigkeit, das fröstelnde Erschauern. Ist die Frau Rossettis eine Venus von dämonischer Schönheit, eine Teufelin, die den Menschen in ihre Arme lockt, um ihn zu töten, so ziehen die Frauen des Burne Jones sich enttäuscht und ernüchtert in sich selbst zurück. Ihre Liebe ist nur traumhaftes Schluchzen, ein unfruchtbares, sich selbst verzehrendes Feuer. Die Lippen, bei Rossetti rot, sind welk, die Wangen bleich, die Gebärden müde. Der Körper, dort üppig, ist hier abgezehrt. Große, graue, tränenschimmernde Augen starren über uns hinweg ins Leere. Selbst die Pflanzen, bei Rossetti in tropischen Farben glühend, sind bei Burne Jones angegriffen und überblüht, dunkler Efeu und welke Rosen, die sich melancholisch an alten, gotischen Ruinen emporranken. Ein Buch über die Präraffaeliten hätte diesen Unterschied der führenden Meister klarlegen, durch Vergleich mit Botticelli das Moderne, spezifisch Englische des Burne Jones aufweisen müssen. Es hätte zeigen können, wie die Frau

Rossettis schließlich zur Dirne des Beardsley ward. Und auch die kunstgewerbliche Bewegung — Morris und sein Kreis — war in den richtigen Gesichtswinkel zu stellen. Denn nicht zufällig ist, daß die Sehnsucht nach einer künstlerisch veredelten Umgebung gerade im Kreise der Präraffaeliten zuerst sich regte, daß gerade in diesen Meistern, die eine so mimosenhafte Scheu vor jeder Berührung mit dem Alltag hatten, zuerst der Wunsch erwachte, sich wenigstens zu Hause jene harmonische Schönheit vorzutäuschen, die sie draußen im Leben nicht fanden. Rudolf Kaßner hat darüber in seinem feinsinnigen Buch „Die Mystik, die Künstler und das Leben" manch tiefen, anregenden Gedanken gebracht. W. Fred, am Schlusse seiner Arbeit, kommt sich vor „wie einer, der von seiner Geliebten erzählten wollte. Bald drängen sich da die Worte, bald stammelt man. Und schließlich erkennt man, wie hilflos alle Rede ist. Man hat hundert Schönheiten gerühmt und eigentlich nichts gesagt".

SEZESSION

Die beiden Bände, die Hermann Bahr kurz nacheinander herausgab (Sezession. Wien, Wiener Verlag. Bildung. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler), zeigen wieder die ganze Vielseitigkeit des rastlos schaffenden, immer anregenden Mannes. In dem Sezessionsbande handelt es sich um Kunst. Man liest noch einmal die wundervolle Studie „Unter Statuen“ und die entzückende kulturgeschichtliche Skizze „Vier Interieurs“, verfolgt noch einmal, welche riesige Bewegung sich in der österreichischen Kunst vollzog, und wird erinnert, welchen gewaltigen Anteil Bahr selbst an dieser Entwicklung hatte. Das wollen wir nie vergessen. Wohl gibt es Kritiker, die mit kühlerer Überlegung, mit größerer Sachlichkeit schreiben. Doch damit alles so wurde, wie es geworden ist, bedurfte es der Feuerseele Hermann Bahrs. Er ist der „geniale An- und Aufreger“ gewesen. Er hat Reveille geblasen, hat Leben in eine eingeschlafene Welt gebracht, hat eine schöne Unzufriedenheit unter den Künstlern großgezogen. Und wie er für diese der Wecker war, hat er die Menge alarmiert. Ihm ist zu danken, daß die Kunst wieder eine öffentliche Angelegenheit ward, daß die Meinungen aufeinanderplatzten, daß man für und wider das Neue Partei nahm. Um solche Wirkungen zu erzielen, ist besondere Taktik nötig. Durch paradoxe Behauptungen sind die Schläfrigen aufzurütteln.

Ihr Oppositionsgeist ist wachzurufen, damit das eigene Nachdenken beginnt. Bahr tut das. Und hat er dann Hörer, die nicht gleichgültig beistimmen, sondern zum Widerspruch gereizt sind, so nimmt er sie bei der Hand, führt sie vor die Bilder, hört ihre Einwände, geht darauf ein, stellt selbst eine Frage, dann noch eine, vielleicht eine dritte. Nach kurzer Wechselrede ist erreicht, daß der anfangs Widerstrebende auf die Absichten des Künstlers eingeht und schließlich selbst gefunden zu haben glaubt, was der geschickte Mentor ihm suggerierte. Viele Essays des Buches sind Meisterstücke solch dialektischer Bekehrungen. Über den zweiten Band zu schreiben ist nicht meines Amtes. Denn hier wird wenig von Kunst gesprochen. Doch je mehr wir Spezialisten geworden sind, desto mehr haben wir Anlaß, einen Mann zu bewundern, der die ganze Kritik nur „im Nebenamt" betreibt und gleichwohl über Fechten und die écriture artiste, über Sokrates und Altenberg gleich anregend und gleich geistvoll zu schreiben weiß.

KÜNSTLERISCHE SCHRIFT

Will man die Tendenzen der modernen Kunst mit einem Schlagwort bezeichnen, so kann man sagen: Der Kultus der Linie ist auf den linienleugnenden Impressionismus gefolgt. Der Musik der Formen geht man mit derselben Begeisterung nach, wie vorher den Caprizen des Lichtes, sucht alles auf, was starre und geschwungene, heraldisch stilisierende Linien ermöglicht. Zu solchem Linienspiel geben auch die Buchstaben Gelegenheit. Auch die Buchseite kann ein einheitliches dekoratives Kunstwerk sein. So erklärt sich das Interesse, das die Künstler der Reform des Buchdruckes entgegenbringen. Stuck war wohl der erste, der das Gebiet betrat. Wie einst Mantegna, schuf er sich eine Schrift, die zu dem antiken Stil seiner Bilder stimmte. Seitdem mehren sich die Versuche, dem Typendruck wieder den Charakter des Manuskripts, dem Buchstaben den der Federzeichnung zu geben. Doch man kann nicht sagen, daß das Problem gelöst sei. Die Freude am Ornamentalen hat zur Unleserlichkeit, die Freude am Schnörkel zur Überfüllung geführt. Was läßt sich Unruhigeres, das Auge mehr Schmerzendes denken, als die Annoncenseiten des Ver Sacrum? Verfehlt eine Annonce nicht ihren Zweck, die nicht auf Anhieb zu lesen ist? Der Mensch von heute muß mit jeder Sekunde rechnen. Er hat die Zeit nicht, etwas mühsam zu entziffern, und ärgert sich

höchstens, wenn er nach langwierigen Buchstabierungsversuchen erfährt, daß Hardtmuths Bleistifte in sechzehn Härtegraden existieren und in jeder besseren Papierhandlung zu haben sind. Aussicht auf Erfolg wird nur die Schrift haben, die das Künstlerische mit dem Praktischen vereint. In Rudolf von Larischs Arbeiten (Beispiele künstlerischer Schrift. Wien, Anton Schroll), besonders in der Studie über Zierschriften, die er im Albertschen Verlag in München veröffentlichte, finden sich darüber treffende Bemerkungen, und auch das Vorlagewerk, dem von Wiener Künstlern Bernt, Fischl, Kammerer, Melichar, Moser, Plecnik und Roller ihre Dienste liehen, enthält neben Seiten, die das Gegenteil „brutaler Leserlichkeit" sind, manche Schriftproben, die eine bestrickende Schönheit auf der Basis des modernen Telegrammstiles erreichen.

DIE MODERNSTEN BILDENDEN KÜNSTE UND DIE KUNST-PHILOSOPHIE

Mit diesem Buche erging es mir seltsam. Als ich es aufschlug — es war noch unaufgeschnitten — prallte mein Auge auf den Satz: „Zu Boecklins Gefolge zählten und zählen Th. Preiswerk, A. Staebli, Max Pietschmann, Herman Hendrich.“ Das erweckte meinen Anteil. Ich las weiter: „In England malten und zeichneten neben den Malern realistischer Auffassung Dante Gabriel Rossetti, später Burne Jones, Algernon Charles Swinburne, Walter Crane, Marianne Stokes und viele andere.“ Noch mehr gefesselt, blätterte ich wieder einen Bogen um. Da stand: „Um in Holland zu bleiben, so wären dort Lion Cachet, Nieuwenhuys, Molkenboer und Dysselhof als modernste bildende Künstler des Fortschrittes zu nennen.“ Dazu die Anmerkung: „Neben eigenen Notizen benütze ich hier freundliche Angaben des Herrn Direktors Riemsdyck in Amsterdam.“ Jetzt stieg ein schwarzer Verdacht in mir auf. Sollte ein englischer Museumsdirektor den Verfasser mystifiziert haben, indem er ihm Swinburne als Maler vorstellte? Sollte ein deutscher Museumsdirektor sich den Scherz gemacht haben, einem dummen Kerl vorzulügen, daß zur Nachfolge Boecklins Hermann Hendrich gehört? Ich betrachtete den Titel und war starr. Es ist eine Arbeit unseres gelehrten Theodor von Frimmel (Die modernsten bildenden Künste und die Kunstphilosophie. Leipzig und Wien,

Franz Deuticke), der uns mit so genialem Fleiß über die Bilder belehrte, die auf den Bildern vorkommen, die David Teniers und Karl Biset von den Bildergalerien des siebzehnten Jahrhunderts malten. Man verzeihe den ungewohnten Stil. Ich habe das Buch nun gelesen und verfalle selbst in die wissenschaftliche Schreibart. Es ist, wie man in gelehrten Kritiken zu sagen pflegt, eine hochverdienstliche Arbeit, nicht nur der Schätze wegen, die sie kredenzt, auch wegen der frohen Perspektive, die sie dem Leser eröffnet, daß an „einzelne Gedanken und Namen später noch vertiefte Studien werden angeknüpft werden." Man denke nur: kaum 36 Seiten! Und auf diesem engen Raum steht alles — mehr als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio. Eine wissenschaftliche Bibliographie der modernen Kunst — vier Seiten umfassend — macht den Anfang, und wenn sie nicht vollständig ist, so entschuldigt der Verfasser das sehr richtig damit, daß „eine Aufzählung aller Quellen einen feisten Band füllen würde". Dann wird man in die Urzeiten, in das schönheitdurchglänzte Hellas und in das düstere Mittelalter geführt. Es wird nachgewiesen, daß sich die Gestalt des Menschen in geschichtlicher Zeit kaum wesentlich verändert hat, die Kunst aber sehr; daß in den „großen Ansiedlungen der Menschen, Städte genannt", im Laufe der Jahrhunderte vieles zerstört wurde, doch auch mancherlei unversehrt blieb, z. B. die Basiliken von Ravenna, die „seit Jahrhunderten den Gedanken über entschwundene Jugendzeit nachhängen können". Und so steht man — denn die Kunstgeschichte, „als Relief erstarrt gedacht, bildet nicht etwa eine gleichmäßig ansteigende Fläche, sondern sie gleicht einem großartigen Wellensystem" — plötzlich mitten auf dem Schlachtfeld der Gegenwart. Der Verfasser stellt

fest, daß es auch im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts viele Stile gab, und weiß die Raschheit dieses Wechsels aus „dem Anwachsen der Bevölkerung, der Vervollkommnung der Maschine, der Zunahme in der Verkehrsgeschwindigkeit und der weiteren Verbreitung allgemeiner Bildung“ geistvoll, wenn auch nicht erschöpfend zu erklären. Wir hören von stilisierten Landschaften, die an dem „Stiefelknechtmotiv der Wolkenform“ kenntlich sind; vom Pointillismus, der von Segantini erfunden wurde und den P. Signac übertreibt; vom „Aufmauern der Bilder, wie es Mancini beliebt“, und von der „Regentechnik, bei der alles aussieht, als würde es durch einen Platzregen hindurch betrachtet, die aber doch schon zu einem Kunstmittel geworden ist, das man ernst nehmen kann“. Ursprünglich gehen nämlich neue Ausdrucksmittel teils auf Reklamesucht, teils auf Augenkrankheiten zurück. Umso schwerer wiegt, daß der gelehrte Kunstrichter doch ein verhältnismäßig mildes Urteil über die Moderne fällt. Gewiß, sie hat Auswüchse gezeitigt. „Der Naturalismus ist zum Trivialismus geworden. Die Subjektivität rücksichtsloser Realisten wurde zum Impressionismus.“ Aber vor dem Vorwurf, daß sie nur dem Kultus des Häßlichen fröhnten, werden die modernen Künstler in Schutz genommen. Denn „alte Weiber und Männer, die man oberflächlicherweise als häßlich bezeichnet, sind schon vor Jahrhunderten gemalt worden. Indes sei die Tatsache festgestellt, daß die Mehrzahl der Ausstellungsbesucher an den modernen Kunstwerken vieles häßlich findet.“ Nachdem aus der französischen Kunst noch Jean Paul Laurens als Neuromantiker genannt und für die Worpsweder, „um die der Verfasser oft gefragt wurde“, „ergiebiges Quellenmaterial“ zitiert ist, folgt auf den historischen Teil der

philosophische. Eine ganze Naturgeschichte der Kunstwerke soll gegeben werden, ,,das heißt jener Werke von Menschenhand, bei denen der Gebrauchswert neben dem Interesse an der Gestaltung in den Hintergrund tritt". Und diese Aufgabe ist umso gigantischer, da der Begriff Kunst überaus weit gefaßt wird. ,,Wenn man die Bogen für Packpapier vierseitig symmetrisch zuschneidet, so ist das eine Spur von Kunsttätigkeit." Nun, der Verfasser kann sich auf jahrelange Vorarbeiten stützen. Schon ,,vor etwa sieben Jahren hatte er sich erlaubt, die Frage nach dem Schönen von der nach der künstlerischen Güte streng zu sondern". So gelangt er schon nach wenigen In- und Deduktionen zu dem unanfechtbaren Dogma: ,,Die bildenden Künste sind Lebensäußerungen, die zu irgendeiner bleibenden Form führen und die sogenannt höheren Sinne angehen, mag die Dauer des Bleibens auch sehr kurz sein." Als ich das Buch zuklappte, hatte ich einen moralischen Kater wie nie. Nie ward mir so klar, wie gänzlich unfähig ich bin, die hohen Werke der Wissenschaft zu verstehen.

LOS VON DER NATUR

Ich kann in die Begeisterung, die dieses Buch (Lothar v. Kunowski, Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens. Leipzig, Eugen Diederichs) erweckt, nicht ganz einstimmen. Viele Partien sind unverständlich, manche Sätze von einer Gedankentiefe, in die kein Taucher kommt. Der letzte Abschnitt über den Zusammenhang von Schöpferkraft und Liebe — steht überhaupt zum Vorhergehenden in keiner Beziehung. Es scheint, daß Ruskin anfängt, die Geister zu verwirren, daß seine selbstherrliche Art, vom Thema abzuspringen und immer of many things statt von der Sache zu reden, manchem unserer Jüngeren den Kopf verdreht. Trotz aller Planlosigkeit und Schwerverständlichkeit aber zwingt Kunowski in seinen Bann. Das Buch ist kein Opus, das der Anregung eines Verlegers sein Entstehen verdankt. Es ist ein Werk, in dem ein ernster Mann sich über Fragen ausspricht, die ihn jahrelang marterten: der Schmerzensschrei eines Künstlers, der ziellos im Dunkeln tappte; der Jubelruf eines, der endlich das Ziel sieht.

Die „Zeit" hat im vergangenen Herbst zahlreiche Gutachten über Akademien und künstlerischen Unterricht zusammengetragen. Die meisten verfochten die Ansicht, daß der Lehrer nichts Besseres tun könne, als den Schüler frei gewähren zu lassen, da jede Beeinflussung die Eigenart

töte. Jetzt kommt eine Stimme aus dem anderen Lager. Ein Mann, der Privatschulen und Akademien durchlief und hier überall nach freiem Gutdünken arbeitete, erscheint sich am Schluß seiner Lehrzeit als reiner Tor, weist darauf hin, daß die Freiheit nur zu blödem Herumtappen führe, und daß in Deutschland besonders alle Kraft sich nutzlos zersplittere, weil die Malerei aufs Geratewohl, nicht als lehr- und lernbare Wissenschaft betrieben werde. Wir durchwandern moderne Ausstellungen. Wir sehen Bilder, die mit technischem Geschick sondergleichen die apartesten Naturstimmungen wiedergeben. Und sie lassen trotz allen Virtuosentums kalt. Der Maler selber fragt sich in stillen Stunden vergebens, weshalb die Stimmung, die er vor der Natur so intensiv empfunden, im Bilde nur so unklar zutage tritt. Die Antwort liegt in den Worten Whistlers: ,,Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder. Doch des Künstlers Beruf ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden.“ Diese Fähigkeit der Synthese, die Fähigkeit, das Wichtige herauszuschälen und das Gleichgültige wegzulassen, fehlt unseren Künstlern. Sie beginnen ihre Bilder, noch bevor sie sich selbst darüber klar sind, was eigentlich an dem Motiv sie fesselte. Sie arbeiten ins Blaue hinein, ohne vorher zu fragen, was zu akzentuieren sei, was auszuscheiden.

Diese Fähigkeit aber, die Natur bildmäßig zu sehen, ist lehr- und lernbar. Statt zu erlauben, daß der Schüler, ohne zu wissen warum, Studie auf Studie malt, hat der Lehrer ihn anzuleiten, das Signifikante jedes Naturausschnittes, das Signifikante jeder Physiognomie zu erkennen, sich logisch Rechenschaft zu geben, weshalb von hundert Bewegungen, von hundert Gestalten plötzlich eine zu uns

spricht, während alle anderen nichts sagen. In diesem Sinne haben die alten Meister, wenigstens die Italiener, gearbeitet, und wenn auch das Schlagwort „Rembrandt als Erzieher“ ein schönes war, ist doch das andere „Leonardo als Erzieher“ weit fruchtbarer. Denn dessen Bedeutung liegt nicht darin, daß er göttlicher Inspiration vertrauend, die Welt mit einigen Meisterwerken beschenkte. Sie liegt darin, daß er der große Organisator des gesamten Kunstschaffens Italiens ward, indem er seine Ästhetik logisch begründete, in seinem Malerbuch den Schülern alles Lehr- und Lernbare seiner Kunst vererbte. Wie ist ein Zürnender, ein Entsetzter, ein Liebender darzustellen, wie Verzückung, Hingebung, Trotz, Raserei zum Ausdruck zu bringen? Das war in jenen Tagen nicht dem Zufall, dem Spürsinn des einzelnen überlassen. Denn Leonardo hatte Regeln gegeben, hatte die Summe zahlloser Beobachtungen aufgezeichnet, und auf diesem festen Fundament konnten die Folgenden weiterbauen. Sie hatten nicht nötig, jeder für sich die Malerei neu zu erfinden, die Beobachtungen, die schon andere gemacht, nochmals mühselig auch zu machen, sondern alles Wissen war Allgemeingut. Jeder wußte auswendig, wie sein Meister den menschlichen Körper auffaßte; durch welche Gebärden, welche Mimik er bestimmte Gefühle zum Ausdruck brachte. Jeder hatte bei jeder neuen Aufgabe sofort den Typus, das Schema zur Hand, das nur variiert werden mußte, um immer neu zu stimmen. Und daraus, daß die gesamte Tradition in jedem einzelnen lebendig war, daß wenige feststehende Motive nur weiterausgebaut und verfeinert wurden, erklärt sich die unerhörte Klassizität der alten Kunst. Daraus erklärt sich, daß Meister auftreten konnten wie Rubens und Raffael, die fast fabrikmäßig —

ganz wie die Japaner — Kunst im höchsten Sinne des Wortes erzeugten, während beim Größten der Modernen ein zufälliger glücklicher Wurf mit ganz mißlungenen Arbeiten wechselt. Daraus allein auch erklärt sich, daß die alte Kunst trotz aller Vornehmheit zugleich eine Volkskunst war. Heute stößt alles Neue auf Unverständnis, wird als bizarr, als kapriziös empfunden, weil es abrupt kommt, ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ist, momentaner Eingebung, subjektiver Laune sein Dasein dankt. Aber die Venus von Milo und die Sixtinische Madonna wurden verstanden, weil sie Dingen, die jeder kannte, die klassische Form gaben, weil sie nur Glieder einer festgefügten Kette waren, weil ihre Meister nicht aus dem Nichts, sondern aus der Überlieferung herauswuchsen. In diesem Sinne ist der Kunstunterricht zu reorganisieren. Auf die Freiheit muß wieder das Gesetz, auf das ziellose Drauflosgehen die Wissenschaft folgen. Auch die Kunst Frankreichs dankt ihre Größe nur dem Umstand, daß sie niemals die Fühlung mit der Vergangenheit verlor, alle Errungenschaften der Pfadpfinder sofort wissenschaftlich begründete und als Lehr- und Lernstoff dem kommenden Künstlergeschlecht vermachte.

Im Grunde genommen sind diese Ideen nicht neu. Kunowski erzählt selbst, daß er die entscheidenden Anregungen einem seltsamen Manne dankt, der groß veranlagt, doch in der Bewegung gehemmt, als Lehrer in der Breslauer Kunstschule verkümmerte, jenem Albrecht Bräuer, dem auch Gerhart Hauptmann in der Gestalt des Michael Kramer ein Denkmal setzte. Analoges ist in Boecklins Tagebuch enthalten. So wenn er sagt: ,,Ich glaube nicht, daß das viele Naturstudieren besonders förderlich ist. Oft geht man in der Natur zwischen Steinen, Bäumen und Büschen,

ohne etwas zu finden, das wert ist, gezeichnet zu werden. Und plötzlich wird man durch eine Kleinigkeit (einen Busch, der gegen die Luft steht oder dergleichen) überrascht. Fragt man sich dann: Woher kommt es, daß man sich hier sagen muß, das ist so schön, wie man es sich zum Bilde nur wünschen kann, so wird man durch die Lösung einer solchen Frage mehr lernen, als durch vieles Studieren." Auch auf Hans v. Marées kann verwiesen werden, auf Adolf Hildebrandt, Conrad Fiedler und Karl v. Pidoll, die literarisch Marées, Lehren verbreiteten. Sogar den Hauptsatz des Buches — über die artistische Erziehung des Publikums — sprach Nietzsche lange vorher in den Worten aus: „Wenn dasselbe Motiv nicht hundertfältig durch verschiedene Meister behandelt wird, lernt das Publikum nicht über das Interesse am Stoff hinauskommen. Die Nuancen, die zarten neuen Erfindungen in der Behandlung dieses Motivs wird es erst fassen und genießen, wenn es das Motiv längst aus zahlreichen Bearbeitungen kennt und dabei keinen Reiz der Neuheit, der Spannung mehr empfindet." Aber Kunowski hat das alles doch so selbständig durchdacht, so sehr am eigenen Leibe erlebt, daß seine Worte wie ein Evangelium wirken. Schade, daß die moderne Nervosität und vieles andere der Sache im Wege steht. Sonst wäre es möglich, daß ein schöner Traum sich erfüllte. All das Suchen und Tasten, all das unklare Streben, das wir seit Manet erlebten, könnte die Einleitung zu einer großen Synthese sein, zu einer Kunst, die — neu, vornehm und volkstümlich zugleich — wie in den Tagen Griechenlands unser armes Leben verklärt.

SYMBOLISCHE KUNST

Tausend feine Fäden verbinden uns wieder mit der Zeit unserer Großväter. Es hat sich erfüllt, was Novalis über die Romantik schrieb: „Was jetzt nicht zur Vollendung kommt, wird bei einem künftigen Versuch erreicht werden.“ Man denkt an Boecklin, wenn es im Sternbald heißt: „Zuweilen kämpft meine Imagination und ruht nicht. Äußerst seltsame Gestalten möchte ich hinmalen, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfänden und unten wieder in Pflanzen endigen; Insekten und Gewürm, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit Menschen aufdrücken wollte, so daß sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äußerten.“ Man denkt an den Kolorismus der Allerjüngsten, wenn an einer anderen Stelle gesagt wird: „Wie wundersam ist es, sich nur in eine Farbe als bloße Farbe recht zu vertiefen. Wie kommt es, daß das helle ferne Blau des Himmels unsere Sehnsucht weckt, und des Abends Purpurrot uns rührt, ein helles goldenes Gelb uns trösten und beruhigen kann, und woher nur dieses unermüdete Entzücken an frischem Grün, an dem sich der Durst des Auges nie satt trinken mag?“ Eine Verwirklichung ihrer Gedanken auf dem Gebiete der Kunst erlebten damals die Romantiker nicht. Die Hand der Maler war noch zu hilflos, um den Träumen der Dichter zu folgen. Gleichwohl verdient die Nazarenergruppe eine andere Würdigung,

als ihr früher — noch in meiner Geschichte der Malerei — zuteil ward. Seidlitz hat Handzeichnungen veröffentlicht, in denen dieselben Meister, die in ihren Bildern so flau sind, eine entzückende Frische zeigen. Es gibt sogar Jugendbilder, vor denen man erstaunt in den Galerien weilt. Denn von dem Schablonenidealismus, auch von dem literarischen Zug ihrer späteren Zeit waren damals Schnorr, Cornelius, Veit und Overbeck frei. Als Schüler der farbenfreudigen Meister der deutschen und italienischen Frühzeit suchten sie den alten Kolorismus wiederherzustellen. An die englischen Präraffaeliten klingen sie an in der jugendlichen Begeisterung, mit der sie den Blumenschmuck der Wiese, die Blätter der Bäume, die kleinsten Partikelchen der Dinge malen. So haben sie auch anregend auf diese jüngeren Meister gewirkt. Nicht nur William Dyce und Madox Brown wurden durch Overbeck auf das Quattrocento gelenkt. Rossetti erzählt selbst, welche tiefen Eindrücke er Führichs Blättern zum Leben der heiligen Genoveva dankt. In dem Buche Rüttenauers (Benno Rüttenauer, Symbolische Kunst. Straßburg, Heitz,) wird dieser Zusammenhang zwischen dem deutschen und englischen Präraffaelitentum erörtert. Gehaltreiche Studien über Rops und Ruskin sind beigegeben. Benno Rüttenauer, durch sein Buch über „Malerpoeten“ schon bekannt, gehört zu den seltenen Leuten, die „schreiben“ können. Er hat selbständige Gedanken und feines Empfinden. Also enthalten die 180 Seiten mehr als oft dickleibige Bände bieten.

DAUMIER

Honoré Daumier ist als Karikaturenzeichner jedem bekannt. Ein halbes Jahrhundert französischer Geschichte zieht, wenn man seine Lithographien durchblättert, vorüber. Als Jüngling gehörte er dem Stabe von Künstlern an, die sich zum Sturm gegen das Julikönigtum um das Banner Charles Philipons scharten. Später hat er die zweite Republik mit aus der Taufe gehoben und gegen den Staatsstreichmann Front gemacht. Noch als Zweiundsechzigjähriger stand er warnend und anfeuernd auf dem Posten, als die Emser Depesche, Sedan und die Zeit der Kommune kam. Mit dem geschichtlichen verbindet sich der künstlerische Wert der Blätter. Sie haben so großen Wurf, eine so monumentale Allüre, daß Balzac, der mit ihm zusammen in der Redaktion des „Charivari" saß, ihn einen in die Karikatur verirrten Michelangelo nannte.

Zum Ruhme dieses Karikaturenzeichners Daumier brauchte nichts mehr gesagt zu werden. Er ist bei Champfleury, Arsène Alexandre und Grand-Carteret als der roi de la charge et de la bouffonnerie gepriesen. Dagegen hatte ein anderer Teil von Daumiers Lebenswerk die gebührende Würdigung noch nicht gefunden, und an diesem Punkt setzt ein ganz prächtiges Buch ein, das als die schönste Huldigung, die zum Daumierjubiläum dargebracht werden konnte, kürzlich bei R. Piper in München erschien — das Buch von Klossowski.

Das Schicksal des Malers Daumier war ja seltsam. Er hatte als Karikaturenzeichner seinen Blick in wundervoller Weise für das Groteske des modernen Lebens geschärft. Und er hatte schließlich entdeckt, daß unter dieser scheinbar grotesken Hülle auch Elemente sich bargen, die gar nicht so verschieden von denen waren, aus denen Michelangelo einst seine Propheten und Sibyllen machte. Es mußte ihn also reizen, von diesen Dingen auch im Sinne reinen Künstlertums zu berichten, die großen Formengedanken, die in seinen Karikaturen schlummerten, ihrer parodisierenden Umhüllung entkleidet, vor Augen zu stellen. So entstanden seine Bilder. Was er als Karikaturenzeichner zu tun gewohnt war, tat er als Maler. Er folgte den Leuten in den Omnibus und in die Eisenbahn, auf den Jahrmarkt, in den Justizpalast, ins Theater. Arbeiter malte er und Bourgeois, Akrobaten und Seiltänzer, Richter und Rechtsanwälte, Wäscherinnen und Kunstfreunde. Die Menge stellte er dar, wie sie zu einem Organismus geworden, im Vorstadttheater lauscht oder in wilder Aufstandsstimmung über die Straßen wogt. 1860 faßt er den Entschluß, seinen Vertrag mit dem „Charivari" zu lösen. Er will nicht mehr Karikaturenzeichner, will lediglich Maler sein. Doch merkwürdig. Man hatte über seine Karikaturen, die belacht sein wollten, gelacht. Man lachte über seine Bilder, die gar nicht belacht werden wollten, nicht minder. Man fand sie komisch, hielt es für unbegreiflich, daß ein klarer Kopf die Grenzen nicht innehielt, die das Reich der Satire von dem der ernsten Kunst trennen. Schon nach kurzer Zeit war Daumier brotlos. Ein kleines Landhaus, das er in Valmandois sich gekauft hatte, um in Ruhe schaffen zu können, vermochte er nur zu halten, weil der immer gütige Corot

ihm beisprang. Einige Jahre später erneuerte er seinen Vertrag mit dem „Charivari". Auf einem Bankett, das zu Ehren des „Revenant" von den Mitgliedern der Redaktion gegeben wurde, war von den Hoffnungen die Rede, die man in den Satiriker noch immer setzte, nicht von denen, die er als Künstler begrub.

Diese Dinge erinnern an das, was den Befreiungskampf der modernen Kunst zu einem so tragischen machte. Das neunzehnte Jahrhundert bedeutet den Anfang einer ganz neuen Zeit. Eine alte, schöne Welt war zu Grabe getragen, und aus dem Chaos, gärend und brodelnd, begann der Geist unserer Zeit sich zu formen. In dieser Welt, wo alles noch unfertig war, wo Sterbendes mit Werdendem sich mischte, fanden sich die Künstler noch nicht zurecht. Sie erschien grotesk, häßlich und lächerlich neben der Noblesse alter Kulturen. Also nahm man eine Schilderung der Gegenwart nur in der Form der Satire hin. Von Kunstwerken wurde gefordert, daß sie aus der kleinlichen, form- und farblosen Zeit entrückten, indem sie die Vergangenheit, die stilvolle Schönheit versunkener Welten feierten. Das taten die Künstler. So verschiedenen Zielen David und Prudhon, Ingres und Delacroix nachgingen, ist ihnen doch das gemein, daß sie lediglich an der Sonne alter Kulturen sich erwärmten. Doch auf die Dauer war eine solche Weltflucht nicht möglich. Die Kunst muß sich, wenn sie lebenskräftig bleiben will, vom Blut ihrer Epoche nähren. Man mußte einsehen, daß auch die so lange verschmähte Wirklichkeit künstlerische Schätze barg, die nur des Entdeckers harrten. Daumier, als der ersten einer, hat sie gehoben und in seinen Bildern gezeigt. Als er diese ausstellte, blieben sie unbeachtet. Gerade weil sie Stoffe aus dem Leben be-

handelten, die man nur gewohnt war, in Witzblättern dargestellt zu sehen, wurden sie mißverstanden. Doch schließlich mußte sich die Versöhnung von Kunst und Leben vollziehen. Millet und Courbet, Manet und Degas lieferten den Beweis, daß auch das Leben von heute noch Stoff zu unsterblichen Meisterwerken bietet. Da wurde — zwanzig Jahre nach seinem Tode — auch Daumier entdeckt. Unter der Flut großer Eindrücke, die die Pariser Centenale von 1900 vermittelte, war der von Daumier ausgehende einer der nachhaltigsten und stärksten. Seitdem haben Ausstellungen in Wien und Berlin auch außerhalb Frankreichs seinen Ruhm verbreitet.

Alles was Daumiers Karikaturen ihren Ewigkeitswert verleiht, ist in reinerer, konzentrierterer Form auch in seinen Bildern enthalten: die blockmäßige, an Rodinsche Plastik streifende Geschlossenheit der Gestalten, die Fähigkeit, über alles Indifferente hinwegzusehen, jeder Silhouette, jeder Grimasse und Geste den großen, suggestiven Akzent zu geben. Und zu dieser formenbildenden Wucht kommt noch eine Farbe, die den Vergleich mit dem besten altmeisterlichen Kolorismus verträgt. Wie seine Art, alles auf große, entscheidende Formenkomplexe zurückzuführen, an Michelangelo denken läßt, klingt er im malerischen Teil seiner Werke, das heißt in den Farbenkombinationen, die sich aus dem Thema ergaben, bald an Rubens, bald an Velasquez und Rembrandt an. Ohne daß Nachahmung vorliegt, hat er aus den Elementen seiner Zeit doch ebenso Geschmackvolles zu machen gewußt wie es den Alten einst mit den Elementen ihrer Zeit gelang.

Hierüber war, von gelegentlichen Ausstellungsberichten abgesehen, noch nicht geschrieben. Und ein Buch über

den Maler Daumier war, so notwendig es kommen mußte, um so schwieriger, weil der Karikaturist Daumier schon so viele Federn beschäftigt hatte. Alles biographische und kulturgeschichtliche Material war in diesen Werken vorweggenommen. Der Verfasser des Malerbuches sah sich lediglich vor die Analyse rein künstlerischer Dinge gestellt, vor die Analyse einer Bilderreihe, die nicht einmal eine Entwicklung darstellt, sondern das Werk eines Mannes ist, der als Künstler schon fertig dastand, als er den Pinsel zur Hand nahm. Klossowski hat diese Aufgabe so meisterhaft gelöst, wie es nur einem sehr feinen Geiste, der mit dem Gelehrten auch selbst den Künstler verbindet, gelingen konnte. Sein Buch ist eine Oase in der Wüste der teils philologischen, teils belletristischen Kunstschriftstellerei von heute.

VERROCCHIO

Hans Mackowsky hat uns die Biographie Verrocchios geschenkt (Sammlung Knackfuß, Band 52., Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing), und das Buch hat den Vorzug, daß es nicht nur die wissenschaftlichen Streitfragen, die an die Persönlichkeit des Meisters sich knüpfen, in kluger Weise erörtert, auch die Kultur des Zeitalters, dem seine Kunst entwuchs, in sicheren, geistvollen Strichen zeichnet.

Die erste Hälfte des Quattrocentos war die Aera der Kraft. Hatte die mittelalterliche Weltanschauung den Menschen auf das Jenseits verwiesen, so ward jetzt die Erde zum Paradies, zum Purgatorio und Inferno. Jene Gewaltmenschen kommen, die gigantisch und reckenhaft nur noch an ihren Dämon, nicht an Gott und Teufel mehr glauben; die großen Illegitimen, die, gestern noch Bauernjungen, heute Herzöge sind. Die Menagerie aller Leidenschaften ist entfesselt. Die Stärke, die Rücksichtslosigkeit, die rohe Kraft triumphiert. Der herrschende Typus ist der Söldnerführer, der, eisengepanzert, das riesige Schwert in der Faust, an der Spitze seiner Scharen hinzieht.

Und auf die Eroberer folgten die Erben, auf die Starken die Schwachen, auf die Wilden die Feinen. Was vorher ernst war, wurde kunstvolles Spiel. Auch sie tragen Rüstungen, doch blasse, müde Gesichter blicken unter dem Helme

hervor. Auch sie halten Schwerter, doch in weißer, zarter, blaugeäderter Hand. Statt auf schwerhufigem Streitroß ins tobende Schlachtgewühl, sprengen sie auf edlem Zelter in die Schranken des Turniers und wagen zu Ehren schöner Frauen einen blutlosen Waffengang, den zierliche Dichter in feinen Ottave rime besingen. Lorenzo und Giuliano de Medici sind die Typen der Epoche: der eine der Ästhet, der, das profanum vulgus meidend, mit Poeten und Künstlern auf seinen Villen dahinlebt; der andere der Diktator der Mode, der faszinierende Stutzer, der nur zu lächeln, nur huldvoll zu grüßen braucht, um alle Frauenherzen zu betören.

Verrocchio, 1435 geboren, war ein echter Sohn dieser verfeinerten Aera. Wild und struppig, derb und bäuerisch sehen die älteren Meister aus. Man glaubt der Erzählung Vasaris, daß Castagno als Hirtenjunge der Schrecken aller Räuber gewesen sei. Verrocchio auf dem Bildnisse Credis hat einen feinen Gelehrtenkopf. Ein Samtkäppchen trägt er. Aus bartlosem, schwammigem Gesicht blicken kluge, versonnene Augen. Sogar ein Stück Spießbürgertum scheint in dem stillen Manne zu stecken. Ein alter Junggeselle, liebt er allein zu sein und hat, der Sohn eines Ziegelbrenners, die üble Gewohnheit, sich, wenn er grübelt, an den Nägeln zu kauen, was seiner vollen, fleischigen Hand etwas Unkultiviertes, Plebejisches gibt. Dieser Rest Unkultur, dieser leicht plebejische Zug unterscheidet ihn noch von denen, die später die Hauptinterpreten der Epoche wurden: von Piero Pollajuolo, dem müden Dandy, und dem Aristokraten Leonardo. Doch seine Grundnote gegenüber den älteren ist die Feinheit.

Man verlangte von der Kunst nur, daß sie das Leben schmücke; machte keinen Unterschied zwischen „hoher“

und Kleinkunst, wußte eine Agraffe, eine Schließe, ein Kollier als ebenso vollgültiges Kunstwerk wie eine Statue, wie ein Bild zu schätzen. Verrocchio war also Goldschmied. All jene Bijoux, die auf seinen Reliefen die Madonna schmücken, sind wohl Erzeugnisse seiner Hand. Er selbst schuf die Rüstungen, die auf seinen Büsten die Brüder Medici tragen — mit den Medusen und Drachen, die künstlich den Eindruck jenes Terribile geben sollen, den der Pippo Spano Castagnos durch seine Gegenwart allein hervorbringt. Von goldschmiedeartiger Zierlichkeit sind auch die anderen Werke. Er liebt in seinen Bronzen die sauberste Akkuratesse der Durchführung, liebt die reizvollen Lichtspiele, die durch Vergoldung und Patinierung erzeugt werden. Er ziseliert seine Bilder, sucht auch ihnen Appretur, schillernd metallischen Glanz zu geben. Und wie entspricht der preziösen Mache der gewählte, gekünstelte Geschmack.

Donatellos David wirkt in seiner klassischen Schönheit fremd in dem Oeuvre des sonst so grobkörnigen Meisters. Gleichwohl fühlt man die Kluft, die ihn von dem Jüngeren trennt. Alles wirkt gesund und natürlich. Der Jüngling, den er darstellt, ist ein schönes Tier, rein animalisch wie die Hirtenbuben der Campagna. Der des Verrocchio, obwohl eckiger, hat die feine Grazie des aristokratischen jungen Herrn. Nacktheit paßt zu ihm nicht. Die elegante Chaussure, das zierliche Panzerhemd muß den pikanten Reiz seiner Formen steigern. Und diesen Saloncharakter, diese höfische Vornehmheit haben alle Werke des Meisters.

Maria, bei den älteren von einer frischen, vulgären Anmut, ist bei Verrocchio eine Dame von Welt. Mit erlesenem Geschmack ist der Schleier geordnet, der ihre

kunstvolle, das Ohr à la Merode verdeckende Coiffüre schmückt. Bleich, wie gepudert ist der Teint. Wenn sie betet, tut sie es so, daß ihre blasse, schlanke Hand sich in möglichst aparter Haltung zeigt. Mit feinem mondänen Lächeln blickt sie auf das Kind, das auch nie unartig, nie täppisch und plump ist, sondern wohlerzogen, herablassend, liebenswürdig — Bubi und Prinz zugleich. Söhne der vornehmsten Familien sind ihm zu Pagen bestellt — Engel, die von den früheren sich unterscheiden wie der Avantageur eines Garderegimentes von einem grobknochigen Grenadier. Feingebildet sind die Handgelenke. Elastisch, fast tänzelnd ist ihr Gang. Fast affektiert biegen sie den kleinen Finger, wenn sie ein Gefäß, eine Blume halten. Die Art, wie sie das Köpfchen neigen, wie die Locken geordnet sind, wie sie still und träumerisch lächeln — das ist noch nicht ganz Leonardo, doch schon Leonardo in nuce.

Das Porträt dieses Großen, der damals bei Verrocchio arbeitete und den Engel der „Taufe Christi" malte, wurde bisher in dem Michael des Florentiner Tobiasbildes gesehen. Mackowsky spricht es, wie das Londoner Exemplar, dem Verrocchio ab. Doch mögen diese schlanken Epheben, die da so zierlich durch die Landschaft schreiten, statt von Verrocchio von Botticini sein; mag auch das Mädchenporträt des Berliner Museums mit der Aufschrift „Noli me tangere" statt von Verrocchio von Credi herrühren, so ändert das nichts am Charakter des Meisters. Das Brunnenbubi, das er für die Villa Carreggi schuf: jener neckische Bambino, der wie ein Vögelchen durch die Luft geflogen und nun für einen Augenblick auf der Fontäne rastet, die Flügel schon ausbreitend zu neuem Flug; der Thomas des Or San Michele, jener parfümierte junge Herr, der, in einen

Apostelmantel drapiert, sich mit so gesellschaftlicher Teilnahme nach der Wunde des schönen Mannes erkundigt, der der Heiland sein soll — auch diese Werke zeigen, welche zimperlich feine, fast überkultivierte Kunst durch Verrocchio an die Stelle der derben, urwüchsig kraftvollen von früher gesetzt wurde. Noli me tangere. Das sagt auch Castagnos Pippo Spano, doch mit der Miene: Sonst schlag' ich dich nieder. Das Mädchen flüstert es, weil sie gar so zart, so mimosenhaft empfindlich, so fein und überästhetisch und gebrechlich ist.

Da geschah etwas Seltsames. Derselbe Meister, der bisher nur bleichelegische Frauenschönheit, müde, schlanke Stutzer, feinerzogene Kinder geschildert hatte, ward berufen, einen Stoff zu bewältigen, der, man sollte es glauben, ihm nicht liegen konnte, einen Stoff aus der blutvergießenden, brutalgigantischen Zeit, in der Donatello und Castagno, die rüden Kraftmenschen, wurzelten. „Bartolommeo Colleoni war mein Vater.“ Man weiß, mit welch bebendem Stolz in Hugo von Hofmannsthals „Frau am Fenster“ das zarte, hilflose Mädchen diese Worte ausspricht. Man stimmt das Lutherlied an: „Ein' feste Burg ist unser Gott, ein trutzig Wehr und Waffen“, wenn man auf dem Wege nach Bergamo dem Kastell des Gewaltigen naht, dem Schlosse Malpaga, mit seinen Fallbrücken und Türmen, seinen Gucklöchern und starrenden Zinnen. Hier, in seinem Friedrichsruh, verlebte Colleoni mit 600 Reisigen seine alten Tage. Hier starb er, 75 Jahre alt, 1475 und hinterließ der Republik von San Marco, der er als Condottiere gedient, als sein letztes Vermächtnis: „Er schätze sich würdig, von der Signoria zu verlangen, daß sie ihm ein ehernes Reiterstandbild zu ewigem Gedächtnis auf dem Markusplatz aufrichte.“

Verrocchio ward berufen. Jeder kennt das Denkmal. Auf einem Roß, das langsam, in sieggewohntem Gleichmut schreitet, sitzt, straff emporgereckt, ganz in Stahl gehüllt, die Hand lose am Zügel, den Helm auf dem knochigen Haupt — ein Mensch. Nicht der Colleoni, der Söldnerführer, der ein Menschenalter vorher durch die Straßen Venedigs ritt, sondern ein Namenloser, ein granitener Heros. Gerade weil Verrocchio, der stille Gelehrte, aus einer so überkultivierten, anämischen Zeit auf die rauhe Vergangenheit blickte; weil für ihn, den Epigonen, Colleoni den letzten Ritter bedeutete, das Symbol einer Welt, die gleich einem Hochgebirge über der pygmäenhaften Gegenwart aufragte, bekam sein Werk diese ungeheuerliche, schreckhaft erhabene Größe. Er hätte Bildnisse benützen können, um größere Porträtwahrheit zu erzielen — jene Medaillen, die den verwetterten Alten zeigen mit dicken buschigen Brauen, zahnlosem Mund, derber, mit Warzen bewachsener, über die Oberlippe hängender Nase. Er hätte prunkhafter sein können, weit pathetischer, konnte ihn zeigen, den Abenteurer, wie er mit geschwungenem Säbel auf galoppierendem, bäumendem Gaul über Leichen und Verwundete hinsprengt. Beides hat er vermieden. Weder banale Porträtähnlichkeit gibt er, noch bramarbasierendes Heldentum. Einen Ritter zeigt er, einen Menschen, den nichts aus seiner eisernen Ruhe bringt. Gerade deshalb wirkt der Colleoni so gespenstisch: wie das Schicksal, das Verhängnis, das Fatum, das unabwendbar, einer Lawine gleich, daherkommt. In Dürers „Ritter, Tod und Teufel" nahm das Gefühl Gestalt, das auch uns noch vor dem Werke erfaßt, und wer ein Lichtbild danach in seinem Zimmer hat, ist gegen den Ungeschmack aller Denkmalplastik von heute gefeit.

SAVONAROLA

Die Geschichte des italienischen Quattrocentos bezeichnet das Ringen zweier Weltanschauungen: der Antike und des Christentums. Die Götter Griechenlands, die das Mittelalter verbannt hatte, kehrten zur Erde zurück. Ein sinnenfroher Paganismus, wie einst in Athen und Alexandrien, lebte auf. Doch inmitten dieser heidnischen Welt gab es schwarze kirchliche Enklaven. Noch heute versteht man von Ferrara, weshalb es ein Bollwerk des Nazarenertums blieb. Strenge düstere Paläste aus rotem Backstein umsäumen kerzengerade nüchterne Straßen. Plump, trotzig und finster ragt das Castello di Corte auf, eine uneinnehmbare Festung, die sich Fürsten gegen ihre Untertanen errichteten. Mit eckigen, großen Bewegungen, streng und derb, ein schwarzes Tuch wie eine Mönchskapuze um das Haupt gelegt, schreiten die Frauen und Mädchen daher. Auch die Natur hat etwas Hartes und Starres, Unerbittliches, Kaltes. Keine Pinien und Zypressen, keine Oleander und Myrten, nur finstere Tannen, entblätterte Ulmen und verkrüppelte Maulbeerbäume gibt es. Sandige Ebenen, ein großartig ernstes Nirwana, ziehen in trostloser Einförmigkeit sich hin.

Hier in dem düsteren Ferrara spielte 1425 die grausige Parisina-Tragödie, die Byron behandelte. Hier fand 1450 Rogier van der Weyden, der grimme Brüsseler Stadtmaler,

seine nordische Heimat wieder. Und hier wurde am 21. September 1452 Girolamo Savonarola geboren.

Aus seiner asketisch-puritanischen Heimat kam er in das leichtlebige, sinnlich rauschende Florenz. Lorenzo Magnifico, der Enkel des Rothschildes Cosimo, war ganz zum müden Gourmet geworden. Statt wie sein Großvater noch mit Geldgeschäften seine Hand zu beschmutzen, führte er das Leben des Grandseigneurs, jede Berührung mit der Menge meidend, nur im Verkehr mit den feinen Geistern, die gleich ihm als Genußmenschen reiner Schönheit sich fühlten. Polizian und Mirandola, Ficino und Bessarion sind seine Freunde. Botticelli und Piero di Cosimo malen für seine Landhäuser jene hellenischen Märchenbilder, in denen so zart die virgilische Eklogenstimmung des Zeitalters atmet. Kostümfeste und Prunkturniere umkleiden mit farbigem Schimmer den grauen Alltag.

Freilich, in der Ferne zeigen sich die Vorboten eines Gewitters. Das medizeische Bankhaus in Brügge hat falliert. Die Unterschlagung der Sparkassengelder wird beredet. Selbst im Freundeskreise des Magnifico herrschte Übersättigungsstimmung nach all den weltlichen Freuden. Nicht mehr fähig, den betäubenden Duft der Rosen Aphroditens zu ertragen, naht man wieder zögernden Schrittes dem Throne der mit kalten, weißen Blumen bekränzten Maria.

Nur so erklärt sich die ungeheure Wirkung, die von Savonarola ausging. Gleich nach seiner Ankunft im Frühling 1489 hatte er die Bußpredigten in Sa. Maria del Fiore begonnen, und in wenig Monaten war Florenz verändert. Wie einst der Schwefelregen auf Sodom und Gomorrha, platzte sein dämonisches Wort auf die lebenslustige Stadt

hernieder. An die Stelle weltlicher Lustbarkeiten traten kirchliche Umzüge. Statt der leichtgeschürzten Karnevalslieder des Magnifico tönten geistliche Lobgesänge zum Himmel. Lorenzo selber ward noch vom Fieber gepackt. Als sein Ende nahte, schickte er von Villa Carreggi nach dem Kloster San Marco, um den Dominikanerprior an sein Sterbebett zu bitten. Savonarola kommt. „Einem großen, schönen, heiteren Leben setzt sich“, wie Goethe schreibt, „ein fratzenhaftes, phantastisches Ungeheuer, der Mönch Savonarola, undankbar, störrisch entgegen, trübt pfäffisch die im mediceischen Hause erbliche Heiterkeit der Todesstunde.“ Und aus dem Prediger wird nun der Condottiere. Obwohl er die Kutte der Dominikaner trägt, ist er vom Geschlecht der gewaltigen Söldnerführer, die heroisch und hünenhaft in den Bildnissen Castagnos leben. Piero Medici, Lorenzos Sohn, wird aus der Stadt verbannt, und Jesus Christus zum König von Florenz, Savonarola zu seinem Statthalter erwählt. Ein religiöses Delirium, wie in den Zeiten der Geißlerfahrten, erfaßt die Massen. Und nicht das Volk nur lauscht, atemlos, stöhnend und schluchzend, den elektrisierenden Worten des Zeloten. Die Maler werfen ihre Aktstudien ins Feuer. Die vornehmen Damen bestreuen ihr Haupt mit Asche, türmen ihre Seidenkleider und diamantenbesetzten Schuhe, ihre Kolliers und Diademe zu hoher Pyramide zusammen, deren Rauch lodernd gen Himmel steigt.

Man hat früher nur von diesem kunstfeindlichen, kulturverneinenden Geist Savonarolas gesprochen. Man verglich ihn mit Calvin, nannte ihn den Totengräber der florentinischen Renaissance, wies darauf hin, daß er durch sein Eifern gegen die Verherrlichung des Nackten die Axt an die Wurzel der italienischen Kunst gelegt hätte. Heute

wissen wir, daß er nicht nur zerstört, sondern der Kunst auch neue Schönheitswelten geschenkt hat, daß wir die feinsten Blüten der quattrocentistischen Malerei — die raffinierte Wiederbelebung des Mittelalters — dem Eingreifen Savonarolas danken. Es muß am Schluß des fünfzehnten Jahrhunderts ein ähnliches Gefühl über der Welt gelegen sein, wie in den Tagen Wackenroders oder der Rosenkreuzer. Übersättigt von Modernität, des Atheismus müde, lechzte man nach Mystik und Glaubensglut. Savonarola machte sich zum Sprachrohr dieser Zeitstimmung und wurde deshalb für die Künstler das Schicksal. Piero di Cosimo, den jugendlichen Freund des Magnifico, zerschmetterte er. Denn er nahm ihm seine heidnischen Götter, vertrieb ihn aus dem traumhaften Hellas, das die Heimat seiner Seele geworden war.

Doch Botticelli, der Maler der Primavera, der bang, von Reue gemartert, im Venusberg schmachtete, fand durch Savonarola die Erlösung, sank mit stürmischer Inbrunst seiner Jugendliebe, der jungfräulichen Gottesmutter, zu Füßen. Filippino Lippi, das Weltkind, spielte die Tragödie, die Botticelli erlebte, machte zum theatralischen Barock, was bei jenem Seelenqual war. Und nicht auf Florenz beschränkt sich der Einfluß des Mönches. Mantegna, der erzgepanzerte Ritter, flüchtet reumütig zum Fuß des Kreuzes zurück. „Traurig und fröhlich zugleich" — in diesen Worten, die Savonarola von der Madonna brauchte, liegt das Geheimnis von Peruginos unter Tränen lächelnden Marien. In dem starren, schwarzen Venedig benützt Crivelli den Anlaß, die düstere Majestät altbyzantinischen Stils heraufzubeschwören. Und bis in den Norden, bis zu Memling reichen die Wogen der großen religiösen Begeiste-

rung. Was als Sturm in Florenz begann, klingt leise und mild im stillen Johanneshospital von Brügge aus.

All das macht die Gestalt Savonarolas für den Kunsthistoriker ebenso anziehend wie für den Theologen und Poeten. Nachdem 1837 Nicolaus Lenau ihm ein Epos gewidmet, ist kürzlich ein Schauspiel von Wilhelm Uhde erschienen, dem jungen Schriftsteller, der durch sein feinsinniges Buch „Am Grabe der Mediceer" schon gute Hoffnungen wach rief (Wilhelm Uhde, Savonarola. Ein Schauspiel in 5 Akten. Dresden und Leipzig, Carl Reißner). Auf die Bühne wird es wohl nie gelangen. Was in der Geschichte als gewaltiges Drama sich abrollt, wirkt in dem Drama wie eine handlungslose Geschichte. Allerhand Vasarianekdoten, allerhand Bilderbeschreibungen werden aufgeführt. In der Freude am kunstgeschichtlichen Kleinkram verrät sich der Anfänger, der witzigen Glanzlichtern zuliebe das einheitliche Kompositionsgefüge preisgibt. Botticelli, einen Haupthelden der Tragödie, läßt er beiseite und weist dem Filippino, dem Piero di Cosimo Rollen zu, die zu dem geschichtlichen Charakter der beiden Maler nicht stimmen. Und namentlich die Gestalt Savonarolas ist verzeichnet. Es ist töricht, diesen Bonaparte im Priestergewand zu einem empfindsamen Phäaken zu machen, der den Freuden einer Liebesnacht seine gigantischen Pläne opfert. Doch so wenig die Hauptfigur von jenem Terribile hat, dessen Hauch sie schreckhaft umwittern müßte, so fein ist die müde Dekadenzstimmung, die „profonde tristesse épicurienne" des mediceischen Kreises geschildert. Hier musizieren die Verse. Man hört Springbrunnen plätschern, sieht Pinien und schlanke Zypressen über Olivengrau und sonnenbeglänztem Lorbeer sich erheben, atmet die

schwüle, weiche Luft jenes bukolischen Zeitalters, das traumverloren an der Sonne einer alten Schönheitswelt sich wärmte, während schwarze Wolken am Horizont schon das Hereinbrechen des Orkans verkündeten. Wir sehnen uns heute nach Büchern, die unserem neuen Empfinden der Renaissance die neue lebendige Form geben, und neben den Dingen, die d'Annunzio, die Schnitzler und Hofmannsthal uns schenkten, darf auch Uhdes Savonarola genannt werden.

DER ROMAN DES LEONARDO DA VINCI

Zeit: 1495. Ort der Handlung: der Dom von Florenz. Tausende drängen in dem weiten Raum sich zusammen. In weißschwarzer Kutte, das Gesicht gelb wie Wachs, besteigt Savonarola die Kanzel, schlägt die Kapuze zurück, legt die Hand auf das Kruzifix, mustert mit seinem Habichtsauge die Gläubigen. Schweigen herrscht, daß jeder das Klopfen seines Herzens hört. Und in diese Grabesstille tönt die Stimme des Dominikaners: Gladius Dei super terram cito et velociter. Die Zeichen der Apokalypse erfüllen sich. Seht, schon färbt mit Blut sich der Himmel. Schwefelbäche strömen. Pest, Krieg und Hungersnot gehen dem Tage des Zorns voraus. Fuge, fuge, o Sion, quae habitas apud filiam Babylonis. Ein Hauch des Schreckens geht über die Menschen hin. Heulend, zähneklappernd sinken sie in die Knie. Misericordia domini, misericordia schallt es aus tausend Kehlen. Nur einer steht aufrecht. An einen Pfeiler gelehnt, ein Skizzenbuch in der Hand, den Mund von feinem Lächeln umspielt, zeichnet er die Karikatur Savonarolas —: Leonardo da Vinci.

Die Szene ist nicht historisch. Soviel wir wissen, ist Leonardo während des theokratischen Regiments nicht nach Florenz gekommen. Doch sie ist gut erfunden. Sie gibt das Leitmotiv für die Würdigung des Meisters. Kein Gelehrter, ein Romancier hat uns die beste Arbeit über Leo-

nardo geschenkt (Dmitry de Mérejkowsky, Le Roman de Léonard de Vinci. Traduit du Russe par Jacques Sorrèze. Paris, Calman Lévy).

Das Christentum war doch eine finstere, asketisch freudlose Religion. Man geht durch ein antikes Museum. Alles ist heiter, ein großer Hymnus auf die Schönheit, ein stolzes Sichausleben. Man geht durch ein christliches. Alles ist düster. Feige bedientenhafte Unterwürfigkeit paart sich mit inquisitorischer Strenge und verlogen engherziger Moral. Es wird gesteinigt, gerädert, geröstet, gewürgt. Zarten Jungfrauen werden die Augen durchstochen, die Brüste ausgerissen, die Adern geöffnet. Und sie empören sich nicht. Demütig, knechtisch erdulden sie ihre Qualen. Geschundene Sklavenseelen stehen sie da, mit Beilen im Kopf, mit Messern im Schenkel, die blutigen Brüste auf dem Teller darbietend. „Die unglückseligen Künstler, was mußten sie malen: entweder Missetäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren.“ So hat Goethe über die christliche Kunst geschrieben.

Gleichwohl lebten sie noch, die alten Götter, in ihren heiligen Hainen. „Sentio, rediit ab inferis Julianus.“ Mit diesen Worten Petrarkas, der Beschwörung des Apostata, nahm die Renaissance den Anfang. Ihre Geschichte ward ein Kampf zwischen nazarenischem und hellenischem Geist. Antike Marmorbilder tauchen aus der Erde empor. Staunend stehen die Künstler vor der hehren Schönheit. Mit dem Zirkel messen sie die Glieder dieser strahlenden Körper. Doch die Priester sprechen ihre Flüche. Die weiße Teufelin ist's, die da dem Boden entstieg; eine Abgesandte des Satans, den der Erzengel auf tausend Jahre gefesselt, und der nun sich freimacht, die Menschheit aufs neue zu narren. Die Sienesen hatten auf den Marktplatz eine Statue der Venus

gestellt. Doch der Krieg mit Florenz kam. Blutstropfen wurden an dem Madonnenbilde Duccios bemerkt. Da erhob sich der Stadtälteste und sprach: „Mitbürger, die christliche Kirche verbietet den Kult von Idolen. All unsere Niederlagen sind durch diese Venus verschuldet. Vergrabt sie heimlich auf florentinischer Erde, damit der Zorn des Herrn gegen unsere Feinde sich wendet.“ Also geschah es. Später in Rom an der Via Appia ward „Julia, die Tochter des Claudius“ gefunden. Ein fünfzehnjähriges Mädchen lag in ihrem Sarg. Zu schlafen schien sie. Man glaubte den Atem zu fühlen. Und sie war so schön, daß von nah und fern die Menschen zusammenströmten. Doch eines Tages war die Heidin eingescharrt, bei Nacht und Nebel. Ein Pfahl erhob sich, an dem ein Sühngebet hing: Oratio super effigies in loco antiquo repertas. Mit Weihwasser war der Boden besprengt, damit er „immunditia depulsa“ wieder Christo domino nostro gehöre.

Auch Leonardos Auftreten fiel in eine Zeit, als Antike und Christentum kämpften. Lorenzo von Medici rief die Götter Griechenlands aus ihrer Verbannung zurück. Hellenische Märchenbilder füllten die Landhäuser, in denen er, von seinen Geistern umgeben, lebte. „Und an den Ufern sitz’ ich lange Tage, das Land der Griechen mit der Seele suchend“ — das ist der Grundton, der durch das Zeitalter geht. Doch an dem Sterbelager des Magnifico stand der Mönch Savonarola. Den Idealen des Altertums trat von neuem das Mittelalter, die Askese, die Weltverneinung entgegen. Selbst die Künstler wurden zu Zeloten.

An Leonardo allein prallte alles ab. Er soll es gewesen sein, der dem Verrocchio zum ungläubigen Thomas Modell stand. Zum Mohammedanismus, wie es scheint, trat er über,

als er in Kairo Ingenieur des Khedive war. „Warum klagt ihr über den Tod eines Mannes, der einst im Orient starb?“ heißt eine Bemerkung, die er am Karfreitag in sein Tagebuch eintrug. Und wenn er auf dem Krankenbett sich dem Seelenwäger Michael empfahl, wenn er dem König gestand, er hätte Gott beleidigt, „non avendo operato nell' arte come si conveniva“, so wird doch von Vasari schon berichtet, er hätte sich zu gar keiner Religion bekannt.

Seine Kunst ist das Spiegelbild dieses stolzen, kristallklar hellenischen Geistes. Kein Paradies, keine Hölle, nicht Blut und Opfertod, weder Sünde noch Buße kennt er. Hienieden ist die Schönheit, hienieden die Seligkeit. Gewiß, auch Leonardo malte die Mysterien der Kirche. Doch unter das Bild des sanften, sich aufopfernden, schwachen Christus, den er auf dem Abendmahl darstellte, setzte er die Unterschrift: Ecce homo. Unter die Reiterstatue des Francesco Sforza, des Bauernjungen, der dank seiner Kraft auf dem Thron der Herzöge von Mailand starb, setzte er die Unterschrift: Ecce deus. Nirgends handelt es sich von Entsagung, von Qualen. Kein Kreuzesstamm, keine Geißel kommt in seinen Werken vor. Entweder das Madonnenmotiv gibt ihm Stoff zu delikaten Idyllen, in denen er die Schönheit junger Mütter, den lieblichen Reiz zarter Kinder feiert. Oder er beseelt die Gestalten überhaupt mit hellenischem Geist. Malte Botticelli eine Venus, so war sie nonnenhaft, christlich entsagungsvoll, schwermütig, als wollte sie ins Kloster gehen, um für die Sünden einer Welt zu büßen. Leonardo macht Maria zur Liebesgöttin, macht aus Hieronymus, dem Büßer, einen griechischen Philosophen, aus Johannes, dem Wüstenmenschen, einen thyrsusbekränzten Bacchus, den Bruder der Leda, die mit dem Zeus-

schwan sich paart. „Du Liebender", redet er in seinen Schriften den Leser an. Ein Kind freier Liebe, schön wie ein Gott, feiert er nur die Liebe, die Schönheit.

Keine Dokumente unterrichten über das Liebesleben des Meisters. War er ein Faust ohne Gretchen? Hat Katharine — jene Dienerin, die er im Testament bedenkt — wirklich als einziges Weib seinen Pfad gekreuzt? Es ist kaum zu glauben. Mehr bekannt als über sein Verhältnis zu Frauen ist über das zu Männern. Eine Urkunde erzählt, daß er 1476 in Florenz vor Gericht stand, weil er Beziehungen zu Jacopo Salterello, einem Goldschmiedgesellen, hatte. Und später noch liebte er, wie ein römischer Kaiser mit schönen jungen Leuten die Welt zu durchziehen. Er stattet sie aus wie Märchenprinzen, malt ihnen ihre Bilder, bleibt, selbst wenn sie ihn bestehlen, ihr zärtlicher, immer gütiger Freund. Auch diese universelle Erotik findet in seinen Werken ihren Ausdruck.

Alle früheren Meister blieben in ihren Damenbildnissen beim Äußerlichen. Sie malten die zierlichen Bewegungen, die hübschen Moden ihrer Zeit. Doch die Gesichter sind tot — entweder von einer bijouartigen, metallischen Starrheit, oder klösterlich, schämig, vergrämt, von der mystischen Schönheit des Mittelalters überhaucht. Leonardo als erster las in der Seele der modernen Frau. Er entdeckte das Weib, nicht wie es ist, wenn es am Betstuhl kniet, nein, das Weib in seiner Leidenschaft, seinem verwirrenden, sinnbetörenden Charme, das Weib als Medusa und Vampyr, als männermordende Sphinx. Mehr noch. Sein Schönheitsdurst, sein hellenischer Sinnenkult kennen gar keine Grenzen. Er mischt mit bebender Hand die Reize beider Geschlechter. Jünglinge, dem Alcibiades ähnlich,

elastisch und doch wollüstig, männlich und weiblich zugleich, kehren besonders oft in seinen Zeichnungen wieder. Liebet euch, liebet euch, ihr Menschen, denn ihr seid in Schönheit geschaffen. Das ist der Inhalt aller seiner Werke. Durch diese frohe Botschaft ward er der Überwinder des Kreuzes.

Als den Denker feiert man ihn, als den Kompositionskünstler und Koloristen, der den Stil der Klassik begründete. Doch wichtiger ist, daß er seinem Zeitalter überhaupt eine neue Psyche gab. Mit dem Lächeln der Aegineten hob die griechische Kunst einst an. Auch das Zeitalter Leonardos lächelt. In Mailand arbeiten die feinen Meister Salaini und Solario, Boltraffio und Luini, deren Kunst ein christliches Tanagra bedeutet. In Siene beschwört Sodoma alexandrinische Tage herauf. In Parma schafft Correggio seine erotisch glühenden Werke, und in der Lagunenstadt träumt Giorgione sich in ein saturnisches Hellas zurück, in eine Zeit,

da auf der freien Erde Menschen sich
wie frohe Herden im Genuß vereinten,
da ein uralter Stamm auf dunkler Wiese
dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang.

Ja, in den germanischen Norden fiel ein Strahl des südlichen Lichtes. Wenn Dürer und Holbein, sonst so männlich, knorrig, plötzlich den Reiz des Weibes fühlen, wenn sie das Lächeln der Lippen, den Duft des Haares, die weiche Müdigkeit schöner Bewegungen malen; wenn Scorel, Mabuse und der Meister der Halbfiguren die dämonische Macht der Liebe feiern — so sind das Ausstrahlungen leonardischen Geistes. Es wird erzählt von ihm, daß er gern auf den

Markt ging, gefangene Vögel kaufte und fliegen ließ. So befreite er die Menschen aus dem Käfig, in den die Mönchstheologie sie sperrte, wies ihnen aus klösterlicher Enge den Weg ins weite irdische Reich der Sinne.

In den gelehrten Werken ist dieser Kern seines Wesens nicht gepackt. 530 Seiten hat Eugène Müntz geschrieben; und klappt man das Buch zu, so ist man so klug wie zuvor. Man weiß die Lebensschicksale, die Reihenfolge der Werke — nichts anderes. Das Buch Mérejkowskys gibt mehr. Feine Milieuschilderung eint sich mit psychologischer Analyse. Er zeigt den Bastard von Vinci, den kleinen Linkser, den der fromme Großvater mit mißtrauischem Auge betrachtet, weil er mit der Milch einer verhexten Ziege genährt ward. Er zeigt den Lebenskünstler, den mailändischen Kavalier, dem alle Herzen zufliegen; den Medizinmann, der in seinem Garten die Pfirsiche züchtet, die den Giangaleazzo Sforza vergiften; den Antichristen, Cesare Borgias Freund, der einen Pakt mit dem Satan schließt. Er führt in die Florentinische Klause, wo der gealterte Meister, von Retorten und Flugmaschinen, von Skeletten und Folianten umgeben, wie ein unheimlicher Magier dahinlebt; läßt ihn am Abend seiner Tage noch als Festungsbaumeister das Schloß Loches besuchen, in dessen unterirdischem Burgverließ Lodovico il Moro, sein früherer Fürst, die letzten acht Jahre seines Lebens schmachtete. Mona Lisa, die Gioconda, wird zum Elb. Sie stirbt und verfolgt ihn, weil er ihr die Seele genommen. Wie gesagt, kein naturgetreues, ein imaginäres Porträt wird gegeben. Dichtung mischt sich mit Wahrheit. Doch gerade die erdichteten Züge wirken sehr suggestiv. Sie enthalten die Quintessenz unserer Vorstellungen von Leonardo.

BAYERSDORFER

Es kennen wohl wenige den Namen. Denn fast zwei Jahre sind seit seinem Tode verflossen. Und schon bei Lebzeiten war er nur im stillen berühmt. Eine sehr kleine Gemeinde hat gewußt, was für ein Heros am 28. Februar 1901 auf dem Münchener Friedhofe bestattet wurde.

Adolf Bayersdorfer war als Sohn eines Försters 1842 in einem fränkischen Dorfe geboren. Er kam als Knabe nach München, studierte Medizin. Er ging zur Kunstgeschichte über, machte kein Examen und schrieb Theaterberichte für kleine Münchener Blätter. Mit einem Stipendium von 600 fl. zog er 1874 nach Italien und weilte sechs Jahre in Florenz, teils mit Aufsätzen für die „Neue Freie Presse“ und für Hillebrands „Italia“, teils mit Entwürfen für Goldschmiede sein Brot verdienend. Verhandlungen mit dem Breslauer Museum wegen Übernahme des Direktorpostens zerschlugen sich, erinnerten aber das bayrische Ministerium an die Existenz des Mannes. So kam er 1880 als Konservator nach Schleißheim, von da 1884 nach München. Seitdem schrieb er fast nichts. Ein Bericht über die spanischen Historienbilder auf der Münchener Ausstellung 1883 und eine Würdigung Oberländers, 1888 in der „Kunst für Alle“ erschienen, sind aus seinen späteren Jahren die einzigen Arbeiten. Er haßte Feder und Tintenfaß. Verleger schickten ihre Stenographen, damit er seine Notizen über Floren-

tiner Künstler diktiere. Doch auch diese Arbeit brach er ab. Er hatte, wie er selbst sagte, einen „kranken Willen", brachte nichts zustande, ging scheinbar untätig durchs Leben. Der „klassische Bilderschatz", der seinen Namen trägt, hat nur dem anspornenden Eifer Rebers, des Mitherausgebers, die Vollendung zu danken. Auch ein Redner war Bayersdorfer nicht. Denn er stotterte. Es war sehr komisch, zu hören, wenn er etwa einem fremden Gelehrten sagte, daß die Pi—Pinakothek nur einen einzigen Bo—Botticelli besitze. Traf man ihn in Gesellschaft, so saß er stumm da, selten eine boshafte Bemerkung einwerfend.

Und diesem Manne hat die Verlagsanstalt Bruckmann ein Buch gewidmet? (Adolf Bayersdorfers Leben und Schriften, aus seinem Nachlaß herausgegeben von Hans Mackowsky, August Pauli, Wilhelm Weigand. München, Bruckmann.) Drei vornehme Schriftsteller — Hans Mackowsky, August Pauli und Wilhelm Weigand — haben sich zusammengetan, Bayersdorfers Leben zu erzählen und seine Schriften herauszugeben? Wer soll Interesse an dem Münchener Kustos nehmen? Wer soll Artikel lesen, die vor dreißig Jahren geschrieben wurden?

Nun, Bayersdorfer war eben, obwohl er jeden Nachmittag die Tür der Pinakothek verschloß, nicht der kleine Beamte, der in München lebte. Er war — das Wort ist sehr abgedroschen, doch ich finde kein anderes — er war der heimliche Kaiser, der die Kunst und die Kunstwissenschaft seiner Zeit beherrschte.

Bayersdorfers Wissen war ganz phänomenal. Es ist um die Kunstwissenschaft ja eine seltsame Sache. Wir hatten geistvolle Historiker, die um Kunstwerke tiefsinnige Gedanken rankten. Wir hatten auch Kenner, Graphologen

des Pinsels, die aus jedem Ohrläppchen den Künstler errieten. Doch Männern wie Hermann Grimm fehlte die Kenntnis des Tatbestandes, Männern wie Morelli der allumfassende Blick. In Bayersdorfer war beides vereinigt. Mit einer Scharfäugigkeit sondergleichen sah er in jedem Bild den Meister. Mit einer Sicherheit ohnegleichen ordnete er jede Einzelerscheinung sofort dem kulturgeschichtlichen Zusammenhang ein. Und was das Seltsame, Beispiellose, ganz Unerhörte ist: alle diese Schätze des Wissens gab er weg, gleichgültig, uneigennützig, als ob sie nicht ihm gehörten. Ein Schriftsteller, der nichts schrieb, ein Gelehrter, der nichts veröffentlichte, war er doch der Ratgeber, ein nie versagendes lebendiges Konversationslexikon für andere. Zahllos sind die Doktordissertationen, die einer flüchtigen Bemerkung Bayerdorfers ihr Dasein danken. Zahllos sind die Bilderbenennungen, die in allen Galerien Europas auf ihn zurückgehen. Noch heute wird schmerzlich empfunden, daß von vielen wichtigen Kunstwerken photographische Aufnahmen fehlen. Immerhin ist der Thesaurus von Photographien ein riesiger, verglichen mit dem wenigen, was man früher kannte. Und daß er zustande kam, ist im wesentlichen Bayersdorfer zu danken, der die ersten Listen für Brogi und Alinari entwarf. Weiter seine Verdienste um Privatsammlungen. Noch jetzt bergen sich, verwahrlost und unerkannt, in Italien und Spanien die apartesten Kunstwerke. Wer Glück und Verstand hat, kann die unglaublichsten Entdeckungen machen. Für München seinen Spürsinn zu verwerten, hatte Bayersdorfer keine Gelegenheit. Denn die bayrische Staatssammlung zehrt an ihrem früheren Ruhm. Nur die kleine Madonna des Leonardo wurde durch ihn für die Pinakothek erworben. Was ist auf seinen

Rat aber alles in die Galerie Liechtenstein, in die Sammlung Lanckoronski gekommen! Was hat Baron Marcuard in Florenz, was haben alle Sammler Europas auf den Vorschlag Bayersdorfers gekauft! Er war der vereidigte Expert, an den jeder sich wendete, der große Allwissende, dem man unbedingt traute.

Nicht nur auf dem Gebiete der alten Kunst. Denn Bayersdorfer suchte das, was die Vergangenheit ihm enthüllt hatte, auch nutzbar zu machen für das Schaffen der Lebenden. Künstler und Kunstgelehrte stehen gemeinhin auf gespanntem Fuß. Es besteht kein Band zwischen denen, die nach Neuem suchen, und den Gelehrten, die im Alten wurzeln. Bayersdorfer verdankte der Kenntnis der alten Kunst zweierlei. Er wußte, was Kunst ist. So hat er die Literaturmalerei, die illustrierte Welthistorie und das verblödete Genre mit den schärfsten Worten bekämpft. Er wußte, daß Geschichte nur gemacht wird, wenn neue Kräfte nach Ausdruck ringen. So hat er die Kopisten verdammt, die durch ihre altmeisterlichen Allüren damals die Welt verblüfften. Er war der Herold derjenigen, die mit gebildetem Geschmack neue selbständige Kunst erzeugten. Böcklin und Thoma, Hans v. Marées und Adolf Hildebrand, Leibl und Haider, Trübner und Fröhlicher — das war der Kreis, in dem Bayersdorfer verkehrte. Den ganzen technischen Teil von Böcklins Malerei danken wir dem Münchener Konservator, der seinem Florentiner Freund aus alten Malbüchern die Rezepte vermittelte. Und wenn es galt, solche wirkliche Künstler dem Publikum aufzudrängen, da konnte der sonst so stille Mann zum nie rastenden Agitator werden. Er persuadierte die Kritiker, er bemühte sich wie ein Kunsthändler im Verkaufe. Der Ruhm fast aller

derer, die wir heute verehren, ist mehr oder weniger Bayersdorfers Tat. Obwohl er die Feder nicht führte, ist er eine treibende Kraft im Kunstleben unserer Zeit gewesen.

Wie er sie führen konnte, bevor er sie niederlegte, zeigen die Aufsätze, die das Bruckmannsche Buch vereinigt. Gewiß, es sind Bruchstücke, zufällig abgeschnittene Kupons von dem geistigen Riesenkapital, das er unveröffentlicht mit ins Grab nahm. Aber an der Klaue erkennt man den Löwen. Bayersdorfer war es, der den langwierigen Streit, ob das Darmstädter oder das Dresdner Exemplar der Holbeinschen Madonna das echte sei, durch seine mustergültige Untersuchung entschied. Bayersdorfer als erster in Deutschland wies auf Courbet hin. Er als erster gab — schon 1874 — über die Hauptmeister der modernen Kunst den Anschauungen Ausdruck, die seitdem maßgebend für alle Historiker wurden. Über seine 1870 erschienene Besprechung der Erstaufführung der ,,Walküre" soll Richard Wagner gesagt haben, Bayersdorfer sei sein einziger in München ernst zu nehmender Gegner. Einige Humoresken wie ,,Die Tintenhose" und ,,Die militärpflichtige Tante" halten die Erinnerung an den Menschen aufrecht, der im Freundeskreis ein so geistsprühender Spötter sein konnte. Und einige Briefe zeigen sein wunderbares Gemüt. Bayersdorfer hat sich selbst den Hamlet unter den Schriftstellern genannt. Er entschuldigte seine Schreibfaulheit damit, daß seine Empfindungen nicht ertrügen, mit Tinte übergossen zu werden, daß er für seine Lieben ,,ein Herz voll ungeschriebener Briefe" hätte. Doch auch die geschriebenen sind Seelenbekenntnisse von unsagbarer Feinheit. Sie rufen eine Kunst ins Gedächtnis, die noch im achtzehnten Jahrhundert die Menschen kannten und die seitdem im Hasten des Alltags verloren ging.

Überhaupt ist Bayersdorfer ein großer Unzeitgemäßer gewesen. Es war etwas Wunderbares, diesen einsamen Mann zu sehen, der ein Herrscher im Geistesleben war und niemals an persönliche Erfolge dachte; der sich unsterbliche Verdienste um die Wissenschaft, um die Kunst erwarb und ohne alle Würden, ohne Titel und Orden durchs Leben ging; dessen Sprechzimmer in der Pinakothek alltäglich von Gelehrten und Künstlern, von Sammlern und Studenten belagert war und den außerhalb dieser Kreise doch niemand kannte; der Minister der schönen Künste hätte sein können und, da er es selbst nicht anders wollte, ein simpler Museumsassistent blieb. In seinem Freisein von allem Strebertum wie in der Vielseitigkeit seiner Interessen verkörpert Bayersdorfer eine ganze Kultur. Man mochte es zuweilen bedauern, daß er, statt zu arbeiten, seine Abende und Nächte im Verkehr mit Künstlern beim Wein verbrachte; daß er, statt sich zu konzentrieren, mehr an Spiritismus und Schach, an Theologie und Naturwissenschaft, an Literatur und Musik als an Bilder dachte. Doch Berenson sagt von Leonardo mit Recht, daß es falsch wäre, über die geringe Zahl seiner vollendeten Werke zu klagen. Denn nur weil er kein Berufskünstler, sondern ein weltumspannender Genius war, hätte er Probleme in Fluß bringen können, die auf Generationen hinaus die Künstler beschäftigten. So war auch Bayersdorfers scheinbarer Mangel sein Vorzug. Er sagte mir selbst einmal, als von einem fleißigen Kunstschriftsteller wieder ein Opus erschien: „Ja, wenn der Mann immer schreibt, wann soll er Zeit zum Nachdenken haben?“ Und nur weil er das handwerkliche Fertigmachen anderen überließ, weil er, statt in kleine Gebiete sich einzubohren, als Geist über allem schwebte, vermochte er so mannigfaltige Anregungen auszustreuen.

LEIBL UND TRÜBNER

Es geschehen Zeichen und Wunder. Das Interesse hat sich auf die Kunst ja schon lange geworfen. Werke über Böcklin und Thoma, über Stuck und Klinger erschienen, die vor einem Menschenalter kein Verleger riskiert hätte. Doch alle diese Publikationen hatten einen gemeinsamen Grundzug. Sie waren den Phantasten und Poeten, den Vertretern deutscher Gedankentiefe und deutschen Gemütes gewidmet. Weniger das Künstlerische als das Stoffliche gab den Ausschlag. Auch wenn diese stofflichen Gesichtspunkte nicht offen bekannt wurden, sprechen sie in Wahrheit doch mit. Das zweibändige Porträtwerk Lenbachs wäre gewiß nicht herausgegeben worden, wenn er namenlose Menschen, nicht Berühmtheiten gemalt hätte. Und bei dem Wiener Segantini-Werk fiel zweierlei sehr stark ins Gewicht: erstens die Lebensgeschichte des Meisters mit ihren romanhaften Episoden und ihrem tragischen Abschluß; zweitens der Umstand, daß er in seinen Bildern ein neues Thema behandelte. Man ließ sich ebenso gern die alpinen Reize des Hochplateaus schildern, wie man früher aufmerkte, wenn Bellerman von den Urwäldern Südamerikas oder Oswald Achenbach von den Wundern der blauen Grotte erzählte. Ich selbst mußte als Herausgeber der „Kunst" mit dieser Lage der Dinge rechnen. Ich habe Bände über die Präraffaeliten, über Rops und Beardsley gebracht, weil sie

unter kunstgeschichtlicher Etikette literarische Exkursionen ermöglichten. Ich war gezwungen, einen Band „Worpswede“ herauszugeben, denn es ist schriftstellerisch ausgiebig, wenn Künstler unserer Zeit sich in einem weltfernen Nest vergraben. Der Verfasser kann dann die landschaftlichen Schönheiten dieses Nestes schildern und seine landschaftlichen Stimmungsbilder gleichsam an der Vogelscheuche von Malern aufhängen, die, wenn sie in einer Großstadt lebten, einen Biographen niemals gefunden hätten. Brachte ich Künstler in Vorschlag, bei denen es sich lediglich um die Analyse rein künstlerischer Dinge handelte, so bekam ich von den Verlegern fast immer die Antwort: „So etwas können wir nicht bringen. Wenn Bücher gekauft werden sollen, müssen entweder die Bilder durch seltsamen Inhalt fesseln, oder es muß über das Leben eines Künstlers — eines Verkannten, eines Märtyrers, der sich im Kampf um Ideale verblutete — pathetisch gesprochen werden. Sonst setzen wir Geld zu, und das können Sie nicht verlangen.“

Wer diese Verhältnisse kennt, weiß, was es bedeutet, daß nun Publikationen über Leibl und Trübner vorliegen. Denn hier ist ausgeschaltet, was an literarische Instinkte sich wendet. Wer über Courbet schreibt — der ja auch ein „peintre-animal“ war, ein Künstler, dessen Größe nur in der herkulischen Kraft liegt, mit der er die Natur auf die Leinwand schleppte, — kann wenigstens den Kriminalroman seines Lebens ausführlich schildern. Er kann berichten von dem Mann, der die Vendomesäule schleifen ließ, im Gefängnis saß, zu 350 000 Franken Schadenersatz verurteilt wurde und in der Verbannung starb. Doch Leibl und Trübner, im stofflichen Teil ihres Oeuvre gleich uninteressant, führten noch obendrein das Leben von gesitteten Bürgern, die,

ohne Absonderliches durchzumachen, ihrem Berufe nachgingen. Man denkt an die Frage, die Degas an Reporter, die ihn um Auskünfte über sein Leben ersuchen, zu stellen pflegt: „Wollen Sie mitteilen, wieviel Hemden ich in meinem Schubkasten habe?“ Trübner, der Sohn eines wohlhabenden Juweliers, zu der bekannten Buchhändlerfamilie dieses Namens gehörig, wurde in Heidelberg geboren und lebt heute als Akademiedirektor im benachbarten Karlsruhe. Leibl ging zwar zu den Bauern, doch auch diesen Einsiedlergelüsten fehlte jeder romantische Schimmer. Es wäre geschmacklos, wenn ein Leibl-Biograph von Dingen erzählen wollte, die in einer Biographie Millets am Platze sind.

Die beiden Biographen standen also vor der nämlichen Aufgabe. Leibl ist in rein malerischem Sinne der Größte, den Deutschland im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat. Ebenso läßt sich Trübners Kunst nur mit dem Auge erleben. Er vollendete gleichsam, was Leibl unvollendet gelassen hatte, als er die Schwenkung von der wuchtigen Breitmalerei seiner Jugend zu der minutiösen Feinmalerei seiner späteren Jahre machte. Und so wie er heute dasteht, ist er zwar nicht der geistreichste — das ist Liebermann — aber der robusteste aller deutschen Maler. Es tut wohl, einem Manne zu begegnen, der mit so urkräftigem Behagen die Natur in die Arme schließt, das große animalische Leben der Dinge so wundervoll in künstlerische Anschauung umsetzt. Gerade weil die moderne Kunst so häufig einen Stich ins Blasierte, überreizt Verfeinerte hat, liebt man Trübner, weil er in seiner ruhigen Vitalkraft wie ein Mensch aus einer stärkeren, gesünderen Zeit erscheint.

Es ist nun lehrreich, zu sehen, auf wie ganz verschiedene Weise die beiden Biographen sich mit ihrer Auf-

gabe abfanden. Dr. Julius Mayr, der Verfasser des Leibl-Buches, ist nicht „vom Bau". Es spricht hier ein Outsider, der gleich im Vorwort betont, daß er eine künstlerische Würdigung seines Helden nicht zu geben vermöge. So läßt man sich geduldig auf 220 Seiten den Lebenslauf des Meisters erzählen, oft mit dem gelangweilten Nebengedanken, daß zum Verständnis des Künstlers Leibl dieses Curriculum vitae so wenig beiträgt, als wenn es die Lebensgeschichte eines xbeliebigen Herrn Müller wäre. Und trotzdem schuldet man Mayr sehr großen Dank. Denn da Leibl nun einmal der bedeutendste deutsche Maler der Gegenwart war, wird er außer in der Kunstgeschichte auch noch im Kunsthandel eine sehr wichtige Rolle spielen. Da und dort werden Bilder auftauchen, die mit Recht oder Unrecht die erlauchte Vaterschaft Leibls reklamieren. Da ist es nützlich, daß das Liber veritatis schon jetzt abgefaßt wurde. Zu dieser Arbeit war kein Zweiter so wie Mayr berufen. Denn er hat Leibl gekannt, er war mit ihm befreundet, hat einen guten Teil von Leibls Leben mit ihm zusammen durchlebt. Das, was er nicht selbst aus dem Verkehr mit Leibl wußte, hat er dann später, als er den Plan zu dem Buch faßte, noch durch das bereichert, was Sperl, Leibls Hausgenosse, ihm sagen konnte. Er hat auch die Mühe nicht gescheut, sich von Leibls Verwandten sämtliche Notizen zu verschaffen, die irgendwie dazu beitragen konnten, einen möglichst vollständigen Überblick über Leibls Schaffen zu geben. So entstand ein Werk, das, obwohl es als kunstgeschichtliche Würdigung nicht gelten kann, doch als Catalogue raisonné unschätzbaren Wert hat. Der Verleger sagte nicht zuviel, wenn er in der Ankündigung betonte, daß das Buch den Ausgangspunkt für alle spätere Leibl-Forschung werde bilden müssen.

Das Trübner-Buch hat Vorzüge, deren das Buch über Leibl sich nicht rühmen kann, und andernteils nicht ganz den dokumentarischen Wert, den jenes beanspruchen darf. Die bekannte Geschichte von der Scylla und Charybdis, an die man bei der Kunstschriftstellerei so oft gemahnt wird. Wird sie philologisch betrieben, so hat sie in der Regel den Stempel ungenießbarer Langweile. Lesbare, wirklich „geschriebene" Bücher aber beachten sehr oft nicht den Grenzpfahl, der da steht, wo die Wissenschaft aufhört und die Seichtbeutelei beginnt. Jeder kleine Schriftsteller, der von einem Verleger mit der Abfassung einer Künstlermonographie beauftragt wird, glaubt heute den Anlaß benutzen zu müssen, um eine neue Ästhetik, eine neue, höchst persönliche Weltanschauung zum besten zu geben. Und das Resultat sind dann Bücher — Beispiele will ich nicht nennen — die den Leser mit allerhand Dingen, die er gar nicht zu wissen wünschte, abspeisen, aber gerade das nicht enthalten, was er nach dem Titel darin zu suchen berechtigt war. Georg Fuchs, der temperamentvolle Münchener Schriftsteller, der durch sein Buch „Der Kaiser, die Kultur und die Kunst" so großes Aufsehen machte, hat übrigens in seinem Trübner-Buch diese beiden Klippen geschickt umsegelt. Es ist von allerhand die Rede; landschaftliche Bilder, Milieuschilderungen und oft sehr weitgehende kunstgeschichtliche Erörterungen sind eingestreut, auch allgemeine Thesen über Kunst, Volkstum und dergleichen werden aufgestellt und lebhaft verfochten, doch man fühlt stets, daß dahinter ein Mann steht, der etwas zu sagen hat, nicht einer, der nur Worte macht, damit Bogen sich füllen. Das Beiwerk überwuchert auch die Hauptsache nicht. Trotz aller Abschweifungen verliert er seine eigentliche Aufgabe, die

künstlerische Persönlichkeit Trübners herauszuschälen, nicht aus dem Auge. Und wenn man erwägt, wie unendlich schwer es ist, über Künstler zu schreiben, deren Bedeutung nur im ,,Wie", nicht im ,,Was" ihrer Werke liegt, kann man Trübner nur Glück wünschen, daß er gerade in Fuchs seinen Exegeten gefunden hat.

Lob verdienen aber auch die beiden Verleger, Bruno Cassirer in Berlin und Georg Müller in München. Gewiß, mit Piskos glänzendem Waldmüller-Werk können sich an fürstlicher Ausstattung die zwei Bücher nicht messen. Das ist eine Veröffentlichung, die ganz hors concours steht, ein Werk, das lediglich in Wien publiziert werden konnte und der Waldmüller-Verehrung unserer Tage einen fast allzu starken, die Distanz nicht mehr innehaltenden Ausdruck verleiht. Doch immerhin. Das Leibl-Buch ist mit 30 Tafeln und 69 Textbildern, das Trübner-Buch mit 124 Reproduktionen versehen. Welcher Verleger hätte bis vor kurzem bei unliterarischen Künstlern ein solches Risiko übernommen? Es geschehen Zeichen und Wunder. Sogar in Deutschland, dem Lande der Dichter und Denker, meldet sich die Anschauung zu Wort, daß Nebenqualitäten, wie Gedankentiefe, Phantasie und Gemüt, doch nicht veranlassen dürfen, als Träger der kunstgeschichtlichen Entwicklung andere Maler zu feiern als die, die auf ihrem eigentlichen Gebiete, das heißt als Maler, das Beste leisten. Als Vorboten dieser neuen Ästhetik sollen die beiden Werke herzlich begrüßt sein.

ZOLA ALS KUNSTKRITIKER

Es ist ein unscheinbarer Band, der die kunstkritischen Arbeiten Emile Zolas enthält. „Mes haines“ heißt der Titel. Jeder Berufskritiker zweiten Ranges hat mehr, unendlich viel mehr geschrieben. Trotzdem bleibt Zolas Name — auch in den Annalen der Kunstgeschichte — für immer gebucht. Denn es ist ein anderes, ob ein Kleiner nörgelnd hinter dem Wagen der Kunst einherläuft, oder ob ein Großer ihren Siegeszug führend und wegbahnend begleitet.

Zolas kritische Tätigkeit fiel in die Sechzigerjahre, in jene Zeit, als der Impressionismus seine Schlachten schlug. Edouard Manet hatte im Salon das „Dejeuner sur l'herbe“, die „Grablegung“ und die „Olympia“ ausgestellt. Und obwohl heute diese Bilder fast mehr altmeisterlich spanisch als modern erscheinen, war es doch damals schon unerhört, daß ein Maler überhaupt gewagt hatte, Naturalist zu sein, statt sich an die edlen, dem Cinquencento entlehnten Formen zu halten, an die durch Cabanel und Bouguerau das Auge gewöhnt war. Man meinte, er mache sich einen Ulk, er wolle die Besucher des Salons verhöhnen, die durch die Bezahlung ihres Frank sich doch das Recht der Kritik gekauft hatten. Die „Grablegung“ mußte durch ein eisernes Geländer gegen Attentate von Schirmen und Stöcken geschützt werden. Das „Dejeuner sur l'herbe“ war zwar Giorgiones berühmtem „ländlichen Konzert“ ganz ähnlich. Trotz-

dem erschien es so unanständig, daß die Kaiserin Eugenie bei ihrem Besuche des Salons sich entrüstet abwandte. Ganz Paris war in Aufregung. Alle Kritiker tobten.

Da trat Zola in die Arena ein. Er, der noch niemals eine Zeile über Kunst geschrieben, veröffentlichte im „Événement" die Artikel, die später gesammelt in „Mes haines" erschienen. Claude waren sie unterzeichnet. Das ist der Vorname jenes Lantier, den Zola später zum Helden des „Oeuvre" machte. Und die Empörung, die sie hervorriefen, waren derart, daß der Besitzer des Blattes es für gut hielt, antinaturalistische Artikel Theodore Pelloquets den Lesern als Balsam zu bieten. Gleichwohl imponierte die Sicherheit, die verständliche Klarheit von Zolas Sprache. „Ein merkwürdiger Fall ist zu verzeichnen. Ein junger Maler ist seinen persönlichen Eindrücken gefolgt und hat ein paar Dinge gemalt, die nicht in die Regeln passen, die man in der Malschule lernt. Er hat auf diese Weise Bilder gemacht, welche die Augen der an andere Eindrücke Gewöhnten beleidigten. Statt nun den jungen Maler schlechthin zu beschimpfen, wird man sich erst klar machen müssen, weshalb und ob mit Recht unsere Augen verwundet wurden." Mit diesen ruhigen Worten lud er die Besucher des Salons zur Betrachtung der Werke ein. Dann wurde von Epigonentum und Selbständigkeit, von Manier und Wahrheit, von Verlogenheit und Ehrlichkeit in ernstem sachlichem Ton gesprochen. Alles Seichte, Verzuckerte, akademisch Hohle ward bekämpft, alles Kraftvolle, Originale in seiner Bedeutung gewürdigt. Und wenige Jahre vergingen, da war die Kritik wie das Publikum für das Neue erzogen. Den Aufsätzen Zolas hatten die Impressionisten einen ähnlichen Sieg zu danken wie die Präraffaeliten den Artikeln Ruskins.

„Der Einfluß ist da, unleugbar und tiefer greifend mit jedem neuen Salon.“ So konnte er schon 1883 in dem Vorwort schreiben, das er dem Katalog der nachgelassenen Werke Manets beigab. „Denkt euch zwanzig Jahre zurück, ruft euch jene schwarzen Salons ins Gedächtnis, in denen selbst die Studien des Nackten dunkel erschienen, als seien sie mit modernem Staube bedeckt. In dem großen Rahmen badeten sich Historie und Mythologie in ganzen Lagen von Asphalt; nirgends ein Abstecher ins Gebiet der wirklichen Welt, zu dem Leben, zum vollen Lichte; kaum hier oder da eine kleine Landschaft, auf die ein Stückchen blauer Himmel schüchtern herniederzuscheinen wagt. Aber nach und nach sah man die Salons sich aufhellen, die Römer und Griechen von Mahagoni mitsamt den Nymphen von Porzellan verschwinden, während die Flut von modernen, dem Leben entnommenen Darstellungen von Jahr zu Jahr wuchs. Wahrlich, das ist nicht nur eine Malerei, deren Streben nach dem Lichte gerichtet ist und die das Gesetz der Farbenwerte achtet. Nein, das ist eine Kunst, in der spätere Zeiten den stolzen Ausdruck einer neuen Weltanschauung sehen werden.“

Ähnliche Gedanken waren ja schon vorher geäußert. „Unser Jahrhundert wird sich von dem Nachahmungsfieber, von dem es darniedergeworfen ist, nicht wieder erholen. Es ist eine Torheit, Dinge aufwärmen zu wollen, die ihre Blütezeit nur in anderen Epochen haben konnten. Was kann uns die Bibel, was die Mythologie noch sagen? Statt dessen schaffe man eine Kunst, die von dem Geiste der neuen Zeit, von der Größe unserer Eroberungen kündet. Man bemale die öffentlichen Gebäude mit Maschinenhallen, mit Bergwerken und Fabriken — das sind die Heiligen und

Wunder des neunzehnten Jahrhunderts." So hatte schon 1855 Gustave Courbet, der kraftvolle Meister von Ornans, gelehrt. Zola verkehrte viel mit Künstlern. Das große Gruppenbild Fantin-Latours, das heute im Musée Luxembourg hängt, zeigt ihn im Kreise der jungen Leute, die im Beginne der Sechzigerjahre in einem Café der Avenue de Clichy ihre abendlichen Zusammenkünfte hatten. So ist leicht möglich, daß er in seinen Kritiken nur das wiedergab, was im Kopf aller Künstler rumorte, daß er nur niederschrieb, was auf den Atelierdächern die Spatzen pfiffen. Doch er tat es mit dem Verständnis, mit der schöpferischen Kraft eines Mannes, für den sich dunkel Geahntes in klar Erkanntes, verschwommenes Fühlen in zielbewußtes Wissen verwandelt. Er wies auf den Zusammenhang hin, in dem die Bestrebungen jedes einzelnen mit der großen Ideenbewegung des Jahrhunderts standen. So wurde er der Führer derjenigen, die ihn selbst eingeführt hatten in das Reich der Kunst. So wurde er aus dem Schüler ein Lehrer. Im „Oeuvre" namentlich gab er den Träumen einer ganzen Malergeneration die feste klassische Form. Das ist das Buch, das die Theorien des Naturalismus nun über die Mauern von Paris hinweg in alle Länder Europas trug. Wie eine Offenbarung war es, als die ersten Übersetzungen nach München in die Hände der Akademieschüler kamen. Einer lieh sein Exemplar dem anderen. Wochenlang warteten arme Schlucker mit fiebernder Sehnsucht, bis die Reihe an sie kam. Man zerschnitt den abgerissenen Band, um die einzelnen Bogen weiter zu verborgen. Ganze Kapitel wurden in den Werkstätten vorgelesen. Abends in der Kneipe war von nichts anderem die Rede. Was jeder gefühlt hatte, hier war es ausgesprochen. Alle Schmerzen und Hoffnungen

des modernen Künstlers schienen in der Person dieses Claude verkörpert. Das „Oeuvre“ hat unseren Besten von damals die entscheidenden Eindrücke ihres Lebens gegeben.

Und „es kam ein neuer Pharao, der wußte nichts von Joseph“. Huysmans und Paul Bourget, Catulle Mendés und Sar Péladan wurden die Verkünder jenes neuen Evangeliums, an das heute die Künstler glauben. Es kam zum Bewußtsein, daß es andere Welten als die Welt spielender Sonnenstrahlen gebe, daß die Kunst noch mehr als „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“ bedeute, daß es nicht nur ihr Amt sei, die Welt, wie sie ist, zu spiegeln, sondern einen verklärenden Glanz über das arme graue Leben zu breiten. Doch es liegt im Wesen jeden Stils, daß er einseitig, mit Konzentrierung aller Kräfte, einem einzigen Ziele nachstrebt. Und weil Zola die Theorien des Naturalismus mit dem ganzen Pathos der Einseitigkeit predigte, übte er auf die Kunstanschauungen eines Menschenalters einen so ungeheuren, alles fortreißenden Einfluß.

FERNAND KHNOPFF

Das soeben erschienene, schön ausgestattete Buch: L. Dumont-Wilten, Fernand Khnopff, Brüssel, Van Holst, kommt, fürchte ich, ein paar Jahre zu spät. Bis um 1900 waren wir stolz darauf, als „Abstraktoren von Quintessenz" zu gelten. Der Des Esseintes aus dem Buche von Huysmans spukte in unseren Köpfen. Der Roman von Barrès „Sous l'œil des barbares" mit der Schilderung des müden Genußmenschen, der nur für das Exquisiteste Sinn hat, wurde viel gelesen. Rossetti, Burne Jones und Gustave Moreau fanden Bewunderer wegen des welken Duftes, der aus ihren Werken entgegenströmte. Wir bemühten uns, Worte zu prägen für all die seltsamen Nuancen eines raffinierten Empfindungslebens, das sich scheinbar hier äußerte. Damals betrachteten wir auch gern die Gemälde von Khnopff. Leben wir nur in der Gegenwart? — so etwa schrieb ich in meiner Geschichte der Malerei — oder tragen wir nicht auch die Vergangenheit, alle Gedanken und Empfindungen längst begrabener Jahrhunderte in uns? Sehen wir nicht außer den Menschen, die das Leben uns zeigt, auf den Bildern der alten Meister Wesen, die ein nicht weniger intensives, wenn auch gespenstisches Leben leben? Alle diese Gestalten sind für uns nicht tot. Ihre stummen Lippen erzählen uns von Leidenschaften, von Schicksalen. Aus ihren starren Augen spricht etwas wie die dunkle Erinnerung an

ein Dasein, das wir selbst schon einmal in ferner Vergangenheit gelebt. In Belgien inniger als anderwärts, reichen Vergangenheit und Gegenwart sich die Hände. Es ist nicht nur das Land, wo Meunier die Themen zu seinen machtvollen Darstellungen aus der Arbeiterschaft fand. Es ist auch das Land der alten gothischen Kathedralen und der weltfernen stillen Klöster, das Land, wo von der Schmuckseite alter Häuser holzgeschnitzte Statuen uns zunicken, als hätten sie Geständnisse auf dem Herzen. Ich stehe im Beguinenhof von Gent — und die alten Frauen, die da beim Spitzenklöppeln sitzen, scheinen dieselben, die einst dem van Eyck für seine Bilder Modell saßen. Ich stehe vor dem Rathaus in Brüssel, abends, wenn der Vollmond seine scheuen Strahlen über das Gebäude gießt — und alle die Steinwesen, die die gotischen Bildhauer an die Fassade gebannt, nehmen ein spukhaftes Leben an, als wollten sie reden, als bewegten sich ihre mageren pilasterhaften, schlanken Glieder. Oder ich stehe in der Peterskirche von Löwen. Sind sie nicht seltsam, diese holzgeschnitzten, goldstrotzenden Altäre? Scheint nicht plötzlich ein satanisches Lächeln über die Lippen dieser heiligen Jungfrauen zu huschen, mit den toten, gebrochenen Augen, den blassen, holzgeschnitzten Lippen, dem armen, in Askese und Kasteien verkümmerten Körper? Oder die fratzenhafte Phantastik all der Brunnenfiguren, Wasserspeier, Kapitäle, Chorstühle und Lettner, die man im Gemeindemuseum in Brüssel sieht. Ist es nicht manchmal, als ob ein perverses Leben in all diese Engel und Teufel käme, die einst auf den Pilastern der gotischen Dome hockten? In Brügge besonders geht die Vergangenheit mit uns spazieren. Wir streifen ihren Arm. Seltsame Geschichten scheint sie uns zuzuraunen. Man braucht gar kein Geister-

seher zu sein, man braucht nur um sich zu blicken — und längst begrabene Menschen stehen da, alle Spirits von einst beginnen zu sprechen. Fernand Khnopff hat am glaubhaftesten diese Geister der Vergangenheit heraufbeschworen, hat das dämonische Ewigkeitsleben der von den alten Meistern geschaffenen Wesen am intensivsten gefühlt. Stets scheinen seine Gestalten uns Geheimnisse aus der Ewigkeit zuzuflüstern. Aus geborstenen Säulen und glitzerndem Geschmeide, aus toten Augen und aus kostbaren Stoffen, die so morsch und vergilbt sind, als hätten sie jahrhundertelang in den Gräbern alter Fürsten gelegen, setzt sich seine modrige, doch unsagbar schöne Welt zusammen.

Heute sind wir aus der Dekadenzstimmung, die vor zehn Jahren durch die Welt ging, glücklich herausgetreten. Die Bedeutung des Burne Jones und des Moreau lag — darüber ist man sich einig — nicht in ihrem Auskosten raffinierter Empfindungen, sondern darin, daß sie als tüchtige Ouvriers gewisse Stilgesetze raumschmückender Kunst wieder klar formulierten. So hat auch das Ästhetentum Fernand Khnopffs den interessanten Nimbus verloren, mit dem wir es früher umgaben. Wir lesen in dem Buch von Dumont, daß das blaue Blut einer langen Kulturvergangenheit in Khnopffs Adern fließt, daß seine Vorfahren im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts erst in Heidelberg, dann in Wien gelebt haben und am Schlusse dieses Jahrhunderts nach den Niederlanden kamen, wo sie unter dem Statthalterpaar Albert und Isabella hohe Hofchargen bekleideten. Wir lesen, daß seine Vorliebe für englische Sitten und für englische Kunst das Resultat von Verbindungen ist, die einige seiner Ahnen mit angelsächsischen Damen eingingen. Dann, nachdem dieser Stammbaum, der eine Velasquez-Biographie

eröffnen könnte, dokumentarisch festgelegt ist, wird das Haus geschildert, das „Gefängnis eines Traumes“, das er als großer Bekenner des odi profanum vulgus et arceo sich am Ausgang des Bois-de-la-Cambre bei Brüssel erbaute; jenes Haus, das in seiner kultischen Feierlichkeit keiner Malerwohnung, nein, einem Tempel gleicht: wo die Farben weiß, blau, schwarz, gold überall wiederkehren, wo Khnopffs Devise „On n'a que soi“ in hieratischen Buchstaben überall prangt; wo an der Decke des Ateliers — in Weiß, Blau, Schwarz, Gold — die Sternbilder gemalt sind, in deren Zeichen er am 12. September 1858 geboren ward. Wir lesen auch von der Philosophie, die er aus Schopenhauer und Stirner für seine Kunst sich zurechtmachte, lesen, daß er Brügge, wo er seine Jugend verlebte, nicht mehr betrat, seitdem auch andere anfingen, den melancholischen Zauber dieser schlafenden Stadt zu fühlen. Wir lesen das alles und — lächeln. Wir finden, daß die Figur Des Esseintes doch nicht wert ist, noch heute kopiert zu werden. Ach, schreibt Goethe einmal, wie wahr ist es, daß nichts merkwürdig ist als das Natürliche, nichts groß als das Natürliche, nichts schön usw. usw. als das Natürliche. So kommt das geistvoll geschriebene, gut ausgestattete Buch, obwohl es die Druckerpresse kaum verlassen hat, schon post festum.

RAVENNA

Ravenna wird wenig besucht. Es liegt abseits der Heerstraße, hat weder Museen, noch frohes Volksleben, noch die landschaftlichen Reize des Südens. Braune sumpfige Ebenen dehnen sich aus, über denen die klagende Müdigkeit langer leidvoller Jahrhunderte lagert. Düstere Tamarisken, schwarze uralte Pinien, plumpe altersgraue Türme ragen auf. Im Innern gibt es nur verwitterte kleine Häuser, die in langweiligem Einerlei schmutzige winkelige Gassen umsäumen. An den Türen hocken arme Leute und lassen in schläfrigem Nichtstun die Stunden vorüberziehen. Es ist eine verfallene, ernste, öde, trauernde Stadt, eine Toteninsel, eine Stadt des Schweigens. Doch deshalb gerade ist der Eindruck von Ravenna so unsagbar groß. Gerade weil die Gegenwart so tot ist, spricht die Vergangenheit desto lauter. Weil das Leben so verstummt ist, dröhnt desto mächtiger der Schritt der Weltgeschichte. Man spricht den Namen aus und alles steht vor uns: Thusnelda und Galla Placidia, Justinian und Theodorich, die sterbende Antike und das junge Germanentum. Man atmet die Erinnerungen, die unsichtbar und doch drückend über dem Boden lasten, hört die Stimmen derer, die über die Jahrhunderte hinweg aus dunkler großer Zeit zu uns sprechen.

Es muß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung eine ähnliche Stimmung über Italien gelegen sein

wie über dem Frankreich des Rokoko. Damals, in den Tagen des Louis XV., hatte eine raffiniert üppige Kultur ihren Höhepunkt überschritten. Alle Genüsse des Lebens waren ausgekostet, die Rosen Aphroditens verwelkt. Auch von außen machten Anzeichen eines nahen Verhängnisses sich bemerkbar. Denn unter den Fenstern des Königsschlosses erschienen hohläugige verkommene Gestalten, höhnend, fluchend und drohend. Also bestreute man das Haupt mit Asche, leistete Abbitte für alle Sünden, wurde wohltätig und tugendhaft, enthaltsam und fromm. Rousseau tritt auf und predigt die Rückkehr zur Einfachheit. Die vornehmen Damen knien an Altären und gehen mit Prozessionen. Die vornehmen Herren schließen sich im Laboratorium ein, suchen den Homunculus zu brauen, die Geheimnisse des Lebens und Sterbens zu ergründen. Wahrsager, Geisterseher und Wunderdoktoren, die den müden, lendenlahmen Menschen noch ein Lebenselixier versprachen, wurden die Heiligen der Zeit. Und man hatte sich mit dem Herrgott versöhnt, reumütig für alle Laster gebüßt, als die Revolution kam und die ganze Herrlichkeit wegfegte.

Dieselbe Bleumourant-Stimmung wie in den letzten Tagen des Rokoko war in den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechung über die antike Welt gebreitet. Auch sie hatte mit allzu viel Delikatessen sich den Magen verdorben. Nordische Barbaren, in Rattenfell gekleidet, wild und struppig, waren wie Schreckgespenster, die der Hades ausgespien, auf kleinen unheimlichen Pferdchen über den Boden Italiens gesaust. Das Gefühl, daß die Zukunft etwas Dunkles berge, daß etwas zu Ende gehe, erfaßte die Geister. So wurde man tugendhaft wie in Rousseaus Tagen. Nachdem man hienieden sich ausgelebt, lechzte man nach

mystischen Wonnen, wollte sich im Stimmungsrausch einer gefühlvollen Religiosität benebeln. Doch ach, die alten Götter waren komische Figuren. Zu viele Offenbachiaden hatten von ihren menschlichen Schwächen erzählt. Zu viele kaiserliche Lustknaben waren Unsterbliche geworden. Also holte man bei fremden, noch nicht kompromittierten Gottheiten Trost, opferte dem Mithras und Serapis, dem Baal und der Isis, mengte ägyptische und asiatische Geheimlehren durcheinander, suchte im Glauben an Dämonen und eine spiritistische Seelenwanderung sich aparten Nervenkitzel, neue Gefühlsschauer zu verschaffen. Das Christentum trug schließlich, da es in seiner Asketik und Übersinnlichkeit am meisten der Stimmung des Zeitalters entsprach, den Sieg über die anderen orientalischen Geheimlehren davon. Seine Ausbreitung in Rom bezeichnet die Rousseau-Phase der Antike.

Rousseaus und Diderots Auftreten änderte nichts am Stil der französischen Malerei. Die Wandlung war lediglich die, daß auf Boucher und Fragonard, die frivolen Weltkinder, Greuze, der Tugendapostel, der erbauliche Prediger, folgte. So wurde durch das Eintreten in den christlichen Ideenkreis auch nur inhaltlich das Repertoire der antiken Kunst verschoben. Das Christentum, in dem Moment, wo es auf heidnischen Boden gelangte, paktierte mit den Anschauungen des Heidentums, indem es aus einem semitisch-kunstfeindlichen ein heidnisch-kunstfreundlicher Kultus wurde. Doch der Stil der heidnischen Kunst blieb so unverändert, daß die Bilder der Katakomben nur ein christianisiertes Pompeji sind.

Es muß für die Römer der Verfallzeit einen seltsamen Reiz gehabt haben, dem Gottesdienst in diesem unterirdischen Gräberfeld beizuwohnen. Daß es um Verbotenes sich

handelte, steigerte noch den romantischen Zauber. Die Verfolgungen, statt die Massensuggestion einzudämmen, schürten das Feuer desto mehr. So ward aus der ecclesia militans bald die ecclesia triumphans. Constantin siegt unter dem Zeichen des Kreuzes an der milvischen Brücke, Julian der Unzeitgemäße stirbt mit dem Ruf: Du hast gesiegt, Galiläer. Das Christentum ist herrschende Staatsreligion und modelt dieser Stellung gemäß sich um — so ziemlich zum Gegenteil von dem, was es ursprünglich war.

Die Kaiser in Rom wie in Byzanz hatten immer mehr sich mit dem Prunk altorientalischer Herrscher umkleidet. Ein genau geregeltes Zeremoniell bestimmte wie in den Tagen Philipps IV. jede ihrer Bewegungen und Handlungen. Botschafter und Gesandte, Reichskanzler, Minister und Ministerialräte, Zeremonienmeister und Obermundschenke, Kammerherren, Kammerjunker und Pagen, Garde- und Linienoffiziere, Eunuchen und Obereunuchen bildeten streng geschiedene Klassen des Hofstaates. Jeder trug ein besonderes, seiner Rangklasse entsprechendes Kostüm, jeder ein besonderes, seinem Titel entsprechendes Abzeichen. Es war durch die Hofetikette ganz genau bestimmt, wer stehend vor Seiner Majestät verharren durfte, wer ihr kniend nahen mußte, wer platt auf dem Bauch liegen.

Diese byzantische Hofordnung, ins Geistliche übersetzt, heißt Hierarchie. Papst, Erzbischof, Bischof, Presbyter, Diakon bedeutet Kaiser, Minister, Ministerialrat, Kanzleichef und Assistent. Jede dieser Klassen ist wie bei Hofe durch eine besondere Amtstracht — Casula und Stola, Dalmatica und Pallium, Barret und Mitra — gekennzeichnet, und die Gesamtheit der Hoffähigen steht als Kleros dem nichthoffähigen Laos gegenüber.

Demgemäß waren also auch im Jenseits die Rangverhältnisse zu regeln. Zunächst wurde aus dem Zimmermannssohn der Gottessohn, und das Konzil von Nicaea dekretierte nach langen Debatten, daß er, obwohl subordiniert, doch statt des Titels „Kaiserliche Hoheit“ den Titel „Kaiserliche Majestät“ von rechtswegen führe. Mit ähnlichen Ehren mußte die Madonna bedacht werden. Denn es kam vor, daß Kaiserinnen während der Unmündigkeit ihrer Söhne die Regentschaft führten. Selbst wenn sie nicht regierten, konnten sie der Kirche wichtige Bundesgenossinnen sein. Hatte doch schon Helena, die Beischläferin des Constantius, die Tochter des Schenkwirtes von Nikomedien, es durchgesetzt, ihren Sohn Constantin dem Christentum zu gewinnen. Also huldigte man den Kaiserinnen dadurch, daß man Maria, die Maid von Bethlehem, die in einer Scheune geboren hatte, zum Rang einer Kaiserin-Mutter erhob. Ein würdiger Hofstaat für beide war leicht zu bilden. Marias Hofdamen wurden die heiligen Jungfrauen, die den himmlischen Bräutigam dem irdischen vorzogen. Den Hofdienst bei Christus übernahmen die Vorläufer und Apostel, die Propheten und Evangelisten, die heiligen Bischöfe und Bekenner. Engel, als deren Korporalschaftsführer die Erzengel fungierten, verrichteten bei beiden Hofhaltungen den Pagendienst. Es ist der Polytheismus des Heidentums, nur in anderer Form, der byzantinischen Rangliste gemäß geregelt. Jeder Laie, der eine Bitte an seinen Gott auf dem Herzen hat, schreibt sie im entsprechenden Kuratorialstil nieder und überreicht sie mit entsprechender Kniebeuge seinem Namensheiligen, der sie, wenn sie wohlwollender Berücksichtigung für wert befunden wird, mit entsprechender Kniebeuge dem nächsthöheren Sektionschef unterbreitet.

Der Kunst erwuchsen aus dieser Umgestaltung des Kultus ganz neue Aufgaben. Auch sie mußte den goldglitzernden Glanz, die feierliche Grandezza des antiken Kaisertums annehmen. War man vorher, um dem neuen Gott zu dienen, in die Nacht dumpfer Grabkammern hinabgestiegen, so versammelte man sich nun in Basiliken, in Königshäusern. Und zum Schmuck dieser Gottespaläste reichte die bescheidene, heiter tändelnde Wandmalerei pompejanischen Stils nicht mehr aus. Der Kaiser mußte, wenn er in feierlichem Cortège durch die Pforte des Gotteshauses schritt, hier dieselbe goldstrotzende Pracht wie in seinem eigenen Palaste vorfinden. So wurde das Mosaik das letzte große Tätigkeitsfeld der antiken Kunst. Nachdem sie während ihrer heidnischen Aera in der Plastik den Hauptausdruck gefunden hatte, ließ sie zu Ehren des neuen Gottes noch auf dem Gebiete der Malerei ihre grandiosesten Schöpfungen erstehen.

Das Zeitalter des Kaisers Justinian bedeutet den Louis-Quatorze-Stil der Antike. Den Velasquez-Stil, könnte man noch richtiger sagen. Denn selbstverständlich fehlt den Werken alles Leutselige, Bramarbasierende, Beifallbuhlende. Ein byzantinischer Kaiser hat nicht nötig, sich in theatralische Positur zu setzen, um seinem Laos zu imponieren, hat nicht freundlich zu lächeln, um die Herzen zu gewinnen. Er ist da, von Gottes Gnaden, blickt von schweigender Höhe eisigkalt auf den Pöbel nieder. Undurchdringlich muß seine Miene sein. Kein Zucken des Mundes darf einen Gedanken verraten, der hinter der gesalbten Stirn sich birgt. In undurchdringlichem Schweigen muß der Hofstaat verharren. Dieses feierlich Zeremoniöse gibt den Werken der Mosaikmalerei ihren unsagbar feudalen, hochmütig zugeknöpften Adel.

Nie wird, wie später im Mönchsstil, Christus in Knechtsgestalt, als Leidender, Gekreuzigter dargestellt. Ein byzantinischer Kaiser wird nicht gemartert, er herrscht. Also erscheint auch Christus nur als Pantokrator, feierlich im Kreise seines Hofstaates thronend, den Fuß auf die Weltkugel des byzantinischen Reiches gesetzt. Ob er Bart trägt oder nicht, ist Etikettenfrage, wird durch die Barttracht des jeweiligen Kaisers bestimmt, und der bärtige Typus kam allgemein in Aufnahme, als die Hofordnung den Lakaien Bartlosigkeit vorschrieb und nur noch Oberbeamten den Bart gestattete. Führt für ihren minderjährigen Sohn eine Kaiserin die Regentschaft, so erhält auf den Mosaiken der Zeit Maria den Ehrenplatz: auch sie nicht die Schmerzensreiche mit dem Schwert im Herzen, sondern die Theodokos, in deren Schoß der Kronprinz, seines künftigen Herrscherberufes bewußt, stolz und königlich residiert. Kein schwarzer Matronenschleier, wie auf späteren Bildern, deckt ihr Haupt, sondern eine glitzernde Krone. Eine Kinderkrone, nicht weniger kostbar, trägt der Kronprinz. Und wie dem Roi Soleil die wallende Allongeperücke das Symbol der Gottähnlichkeit war, ließen die byzantinischen Kaiser in Erinnerung an den Sonnengott Helios mit einem strahlenden Nimbus sich darstellen. Der wurde im Himmelreich zum Heiligenschein: bei Christus reicher als bei den Beamten seines Hofes, die ihn in feierlichem Cercle umgeben. Deren Rangklasse ist in den Mosaiken mit peinlicher Genauigkeit verzeichnet — gemäß den Satzungen, die später für das Hofzeremoniell der Kaiser Konstantin Porphyrogenetos niederschrieb. Bei Christus und Maria deutet schon der größere Maßstab die alles überragende Größe des Herrschers an. Kleiner gebildet, je nach ihrer Rangklasse, sind die

anderen. Jeder zeigt die Insignien seiner Würde, den Berechtigungsnachweis seiner Zugehörigkeit zum himmlischen Hofstaat. Die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus dürfen in nächster Nähe der Majestät verweilen, während die anderen, streng nach Anciennität und Titel, einen größeren ehrfurchtsvollen Abstand wahren. Und so unterwürfig sie sind bei Hofe, so sehr setzen sie die Miene des allgewaltigen Bureauchefs auf, wenn sie als Einzelgestalten auf den Mosaiken erscheinen. Nach oben kriechend, sind sie nach unten stolz: die Oberstaatsanwälte der Ewigkeit, die strengen Hüter des Corpus juris coelestici, zelotisch und richterlich, unbestechlich, unnahbar, mit finster forschendem Blick jedes Herz durchbohrend.

Ravenna ist für diese letzte Phase antiker Kunstübung der klassische Boden. Denn dieses Landnest, das heute so verkommen und verarmt, in so ausgestorbener, schwermütiger Ruhe daliegt, war einst die Bühne welterschütternder Dramen, die Hauptstadt eines weltbeherrschenden Reiches. Schon Augustus hatte die Stadt zum zweiten Kriegshafen Italiens erhoben. Als immer mehr die Gewitterstürme der Völkerwanderung sich ankündigten, als barbarische Horden in immer größeren Lawinen sich über den heiligen Boden Italiens wälzten, bot Rom dem Herrscher nicht mehr den nötigen Schutz. Ravennas Lage war sicherer. Denn das Meer gab die Möglichkeit sofortiger Flucht. Die weiten Sümpfe erschwerten jeden Angriff vom Festland. So verlegte Honorius 402 nach Ravenna sein Hoflager. Später, als Galla Placidia, seine Schwester, für ihren Sohn Valentinian die Regierung führte, begann die eigentliche Blütezeit der Stadt. Und diese Kulturblüte dauerte noch weiter, als im sechsten Jahrhundert Ravenna der Sitz des

Exarchen wurde, die Hochburg, von wo Byzanz die Geschicke des Abendlandes leitete. In diese Epochen fallen die Bauwerke, die in die kunstarme Gegenwart als eherne Monumente hereinragen.

Das Mausoleum der Galla Placidia wirkt wie ein verspätetes Stück Pompeji. Es ist zierlich und klein. Rötliche Marmortäfelungen und blaue Mosaiken vereinen sich zu freundlichen Harmonien. Antik sind die heiteren Ornamente mit ihren Ranken und Fruchtgewinden. Antik ist das Hauptbild, das in sonnig südlicher Landschaft, die an die vatikanischen Odysseebilder mahnt, weidende weiße Lämmer darstellt, von einem jugendlichen Apollo oder einem jungen Paris — Christus, dem guten Hirten — gehütet, der seinen Heiligenschein wie einen phrygischen Strohhut trägt.

Ernster ist das Taufhaus S. Giovanni in Fonte. Denn antike Philosophen, würdige Männer in stilvoller weißer Toga, schreiten an der Decke in feierlichem Zuge daher. Doch wieder ganz an Pompeji, auch an die Grotesken der Loggien klingen die zierlichen Stilleben an, die weiter unten die Wand überziehen: Thronsessel und Altäre, Fruchtkörbe und Bücher. Und das Kuppelmosaik mit der Taufe Christi ist für das Fortleben der alten Götter das allermerkwürdigste Zeugnis. Wie gemalte polykletische Statuen wirken trotz der später veränderten Köpfe die Gestalten von Christus und Johannes. Christus ist kein Adam, der sich seiner Nacktheit schämt, sondern ein Narcissus, der das Spiegelbild seines schönen Leibes voll Bewunderung in den Fluten schaut. Und weiter hinten, einen tropfenden Kranz im Haar, Schilf in den Händen, schwimmt pustend der Flußgott Jordan heran — ein Böcklinsches Meer-

ungetüm, der alte Triton aus dem Spiel der Wellen. Noch sind sie nicht tot, die Götter der Quellen und Flüsse. Noch lebt das Naturgefühl, das die Gestalten des griechischen Mythus zeugte.

Von unvergleichlich größerer Wirkung freilich sind die Werke, die solch bukolische Dinge nicht mehr kennen, sondern den Kuratorialstil des byzantinischen Hofes sprechen, die an die Stelle eines tändelnden Symbolismus das Zeremoniös-Dogmatische setzen. Um 547 mögen die Mosaiken von San Vitale, um 560 die von S. Appollinare nuovo entstanden sein. Das ist die Zeit Justinians, der Louis XIV.-Stil der Antike. Eine abendländische Sophien-Kirche sollte San Vitale sein, und dem Erbauer der Hagia Sophia, dem großen oströmischen Kaiser, ist das Mosaik des Altarraumes geweiht. Eine goldene Schale in der Hand, in braunem Unterkleid, worüber die goldgestickte Stola sich legt, die eine diamantene Agraffe an der Schulter festhält, auf dem Haupt die Krone, in der eine Doppelreihe von Edelsteinen glitzert und flimmert, über den Fuß die purpurnen Stiefel der großen Galauniform gezogen, schreitet er feierlich-ernst dahin, von drei Kammerherren und einer Leibgarde begleitet. Ihm voran schreiten Geistliche, der Erzbischof Maximian an der Spitze, der die Ehre hat, in Gegenwart Seiner Majestät die neugegründete Kirche zu weihen. Auf der anderen Seite, gleichfalls ein goldenes Gefäß als Weihgeschenk in der Hand, von ihrem Zeremonienmeister und Hausmarschall, ihren Ehren- und Hofdamen begleitet, naht die schöne Schlange Theodora, die erst im öffentlichen Haus, dann auf der Bühne sich in Tableaux vivants der artistischsten Art produzierte und nun die erlauchte Herrscherin des Morgen- und Abendlandes war, mit ihrer Vergangen-

heit nur noch dadurch verbunden, daß sie einen feinen Reiz darin sah, der Herstellung von Eunuchen beizuwohnen und in naturalistischer Umdeutung des Leda-Mythus ihren Geschlechtsteil mit Gerstenkörnern zu bestreuen, die sie von Gänsen abpicken ließ. Als Heiligenschein umstrahlt sie eine purpurrote, perlenbesetzte Scheibe, fast noch prunkvoller als die Gloriole der Gottesmutter. Ein Weihwasserbecken, in das sie flüchtig die Spitze eines ihrer zarten, in allen Künsten erfahrenen Finger tauchen wird, steht im Vorraum der Kirche. Der Zeremonienmeister schlägt mit erhabener Geste eine Portiere aus schwerem Brokatstoffe zurück, um Ihrer Majestät den Zugang ins Allerheiligste zu öffnen.

Herrgott, hat sich die Kunstgeschichte an diesen unbeschreiblich hohen Werken versündigt! Da redet man von einer christlichen Kunst, die mit der Geburt des Heilandes begann, jahrhundertelang im Embryozustand blieb, bis sie Giotto endlich zum Leben erweckte; spricht von Inkunabeln der christlichen Malerei; von rohen Anfängen, täppisch unbehilflichen Versuchen einer kindlichen Kunst, der noch jeder Sinn für Naturwahrheit und für seelisches Leben fehlt — und sieht nicht, daß die Werke gar keinen Anfang, nur ein wunderherrliches Ende, das Raffinierteste bedeuten, was die Antike schuf; daß sie aus dem Boden einer tausendjährigen, herbstlich welken Kultur ihren nervenerregenden Hautgout, ihre gespenstisch überästhetische Schönheit ziehen. Das ist nicht fin de siècle, das ist fin du monde — das Ende der schönsten aller Welten, die es jemals gab. „Seelisches Leben“, Anmut und Liebenswürdigkeit haben sicher die Gestalten nicht. Justinian und Theodora würden den Künstler, der es gewagt hätte, so plebe-

jisch freundlich sie darzustellen, ebenso aus seinem Hofamt entlassen haben, wie Philipp IV. und Marianne den Velasquez. Aber ist dieser Maximian mit dem blassen Gelehrtenkopf, der hochgewölbten gelichteten Stirn nicht eines der erstaunlichsten Porträte, die jemals gemalt wurden? Denkt man vor Theodora nicht an die ägyptischen Bildnisse ebensosehr, wie an die mürbe Schönheit Tiepolos, an Sarah Bernhardt und Stuck ebensosehr, wie an den dämonischen Zauber der altphönizischen Büsten? In einen schwarzen, goldgesäumten Mantel sind ihre kalten Glieder gehüllt. Perlen, Smaragde und Rubinen, Topase und Amethysten flimmern, gleißen und strahlen in kaltem, seelenlosem Glanz blau, rot und meergrün in ihrem Haar und auf ihrer Brust, im Ohr und auf dem zierlichen Stöckelschuh, der kokett wie bei der Kleopatra Tiepolos unter dem golddurchwirkten Untergewand auftaucht. In hartem Schweigen verharrt der Mund. Blaß sind die Lippen, fahl ist der Teint. Dunkle, ringförmige Schatten, die von vielen durchwachten Nächten zeugen, begrenzen die schwarzen, eiskalten Augen. Es ist eine ausgebrannte vampyrhafte Schönheit, eine Ruine, an der Generationen sich freuten, Courtisane und Heilige, Frömmigkeit und Sünde in der Person einer Kaiserin verschmolzen.

In starrer statuarischer Ruhe stehen auch die Meninas. Alle tragen Perücken — ganz wie in den Tagen der Marianne von Österreich oder der Flavier und Antonine in Rom. Keine Träume, keine Wünsche scheinen hinter der ernsten Stirn zu wohnen. Und doch gleichen auch sie dem Elb, der zur Mitternachtsstunde den Menschen das Lebensblut aussaugt. Unbeschreiblich ist die Moreausche Grazie, mit der ihre schlanken Prinzessinnenhände ein Tuch, einen Fächer, eine Schale halten. Dazu der überfeine Kolorismus; diese bleich-

grünen, bleichrosigen, braunen und dunkelschwarzen Kleider, deren matter farbloser Ton mit dem Gold der Diademe und Kolliers, der Monstranzen und Kronen, der Lanzen und Schilde sich zu seltsam leichenhaften Harmonien verbindet. Es ist ein Werk, in dem das blaue Blut einer uralten Kulturvergangenheit fließt; in dem der Geist altbyzantinischer Majestät und überkultureller Fäulnis sich in überwältigender Weise spiegelt; ein Dokument jener Zeit, die Prokop in den „Mysterien von Byzanz" beschreibt: als haarsträubende Unsittlichkeit sich mit offiziellster Kirchlichkeit einte, als man im Weihrauch ein angenehmes Beruhigungsmittel für die gequälten Nerven entdeckt hatte.

Doch es darf nicht einmal von antikem Verfallstil gesprochen werden. Denn diese Antike besaß in ihrer christlichen Phase noch die Kraft, eine ganz neue Raumkunst hervorzubringen, ganz neue Aufgaben der Innendekoration in klassischer Vollendung zu lösen. Die Mosaiken in S. Apollinare nuovo enthalten vielleicht das Großartigste, was die Dekorationskunst aller Zeiten schuf. Es handelte sich hier um den Schmuck des Mittelschiffes, also um einen fortlaufenden Fries, für den die Schilderung eines ernsten, ruhig sich fortbewegenden Zuges am besten geeignet schien. So schreiten auf der einen Seite zweiundzwanzig Jungfrauen auf Maria, auf der anderen sechsundzwanzig Männer auf den Heiland zu. Alle tragen Kränze, die Jungfrauen weiße Schleier und griechische Diademe auf dem Haupt. Nur wenig unterscheiden sich die Stellungen, die Bewegungen. Ganz die nämlichen ruhig feierlichen Falten werfen die weißen Togen der Männer und die edelsteinbesetzten Gewänder der Jungfrauen. Stilisierte Palmen, die einzelnen trennend, wachsen im Hintergrund auf. Und da redet man von be-

wegungsloser Starrheit, von einförmigem Nebeneinander, von erfindungsarmer Phantasie; ahnt nicht, daß gerade diese Ruhe, diese Wiederholung des gleichen Bewegungsmotivs — ganz wie beim Parthenonfries oder beim Löwen- und Bogenschützenfries von Susa — den Eindruck des nie Endenden, Unwandelbaren, Ewigen gibt. Dazu bei aller Klassik der Linien doch in jeder Fußstellung, jeder Kopfneigung jene preziöse Geziertheit, die noch Moreau im thrazischen Mädchen imitierte. Es ist die antike Kunst in ihrer letzten, betäubendsten Blüte: der panathenäische Festzug des Phidias, von einem gleichgroßen Künstler zu Ehren eines anderen Gottes erdacht. Wie falsch muß aller ärmliche Naturalismus neben so erhabenem Stile, wie kleinlich jedes individuelle Kunstwerk neben dieser namenlosen kultischen Kunst erscheinen. Der junge Goethe schrieb zwar: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach.“ Doch auch das Wort des Konzils von Nizäa: „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio,“ ist ein großer Gedanke, erklärt die unsagbare Wirkung dieser Werke, die gar kein Einzelner, sondern der Geist der Kirche geschaffen hat, an denen nichts Willkürliches, gesucht Persönliches stört, sondern die in machtvollem Unisono gleich feierlichem Chorgesang das Haus durchtönen.

Die dekorative Kraft der Musivkunst ist fabelhaft. Was die modernen Pointillisten in mühsamem Suchen fanden — durch fleckenartiges Nebeneinandersetzen ungebrochener Farben den Bildern Leuchtkraft und plastische Fernwirkung zu geben — hat diese Zeit der sterbenden Antike als etwas Selbstverständliches gewußt. Haushoch

über dem Betrachter schweben die Gestalten, und doch ist die Kraft ihrer starren Linien so mächtig, daß sie allgegenwärtig sind, uns mit ihren Blicken verfolgen. Klein ist das Register der Farbentöne. Weiß, Grün, Blau, Gold kehren immer wieder. Gleichwohl ist die Kraft dieser leuchtenden Steine so groß, daß sie mit tiefer Farbenglut den ganzen riesigen Raum durchsättigen und erwärmen. Wenn, wie in San Vitale, spätere Wandbilder neben Mosaiken sich breit machen, fühlt man, wie machtlos der Pinsel neben dem Glasstift ist, fühlt, daß die Freskomalerei nur ein ärmliches Surrogat der Musivkunst war, sich zu dieser verhält wie ein Bettelmönch zu einem byzantinischen Kaiser. Volkstümlichkeit — das war seit dem Auftreten des Franziskus das Ziel. Also mußte der repräsentierende Stil, der durch Form und Farbe gewirkt hatte, einer stillosen Volkskunst weichen, die in leichtfaßlicher Erzählung biblischer Begebenheiten ihre Hauptaufgabe erblickte. Die Kirchen der Bettelorden durften auch nicht in gleißendem Glanze leuchten. Asketisch blasse, magere, hungrige Farben mußten den Geist des Franziskanertums atmen. Es mußte schneller und billiger gearbeitet werden als in jener alten Epoche, die den Satz, daß Zeit Geld sei, noch nicht kannte. All das erklärt, daß die Wandmalerei der kümmerliche Ersatz der Musivkunst ward. Und denkt man an die Gegenwart, an die Ausstellungen von heute, so ist überhaupt kein Vergleich mehr möglich. In Venedig werden baumwollene Taschentücher verkauft, auf die das Standbild des Colleoni gedruckt ist. Wie diese Taschentücher sich zum Werk des Verrocchio, so verhalten unsere Staffeleibilder sich zu den Mosaiken von einst — der Kunst jener großen Zeit, die von „mobilen“ Kunstwerken noch nichts wußte, sondern Architektur,

Plastik und Malerei nur als Teile einer einheitlichen Raumkunst auffaßte; der Kunst jener Zeit, als der Einzelvirtuose noch nicht seine geistvollen Mätzchen machte, sondern alles einem großen, machtvollen Zusammenklang diente. „Ich diene" — dieses Kundry-Wort war damals die Formel für alles, und als es vergessen ward, hat sich die Kunst zersplittert.

Es ist töricht, diese erhabene Kunst, die nur auf dem Boden der abgeklärten antiken Kultur erwachsen konnte, als eine frühchristliche zu bezeichnen; töricht überhaupt, von dem Beginne des Christentums eine neue Aera der Kunstgeschichte zu datieren und in dem Glaubenswechsel der römischen Kaiser, der teils okkultistischen Neigungen, teils politischen Erwägungen entsprang, einen kunstgeschichtlich maßgebenden Faktor zu sehen. Denn wenn ich heute Buddhist oder Jude würde, bliebe ich doch der Alte in meinem Geschmack, in meinen ästhetischen Bedürfnissen. Eine neue Aera hob erst in dem Augenblick an, als die jungen, unverbrauchten, kunst- und kulturlosen, rohen und doch so bildungsdurstigen germanischen Völker in die kunstgeschichtliche Entwicklung eintraten.

Wie diese Völker zum Christentum gelangten, ist schwer zu sagen. Es ist erklärlich, daß die antike Welt aus Übersättigungstimmung, aus verdorbenem Magen sich zur Lehre des Galiläers bekannte, daß für ein mystisches Ideal zu bluten die Wollust der Raffiniertesten, Entnervtesten ward. Doch unerklärlich bleibt, wie die Germanen zu Gechristeten wurden, diese jungen wagemutigen Stämme, deren Held Siegfried, nicht Jesus hieß; die mit dem Spieß in der Faust den Bären töteten und den Hirsch verfolgten, nicht in Kathedralen, sondern im heiligen Hain ihre Götter

verehrten. Die Welt wollten sie erobern, und man lehrte ihnen Weltverneinung. Wie wilde Indianer skalpierten sie ihre Feinde, und der Nazarener sagte: Schlägt dich dein Feind auf die linke Wage, so biete ihm die rechte auch dar. Auf ihre Muskelkraft waren sie stolz, schoben in rücksichtslosem Egoismus alles Entgegenstehende zur Seite, und auf diese Herrenmoral sollte Knechtsmoral, pfäffische Demut und Unterwürfigkeit folgen. Der Kreuzesstamm sollte über die teutonischen Eichen ragen.

„Im Namen dessen, der am Kreuz erblich." Mit diesen effektvollen Worten setzt sich in Hebbels Nibelungen Theodorich die Krone aufs Haupt. Doch die Germanen übernahmen das Christentum gar nicht aus seelischen Bedürfnissen, sondern als die letzte Religionsform der antiken Welt — wie ein Bauernjunge sich einölt, der in vornehme Gesellschaft kommt, oder eine Bankierstochter sich taufen läßt, die einen heruntergekommenen katholischen Grafen heiratet. Was von diesen Heiratsprojekten der germanischen Heerführer erzählt wird, ist unglaublich: immer die Geschichte von Bonaparte, dem Advokatensohn, der um die Kaisertochter Marie Louise freit. Als Galla Placidia sich erniedrigte, dem Barbaren Ataulph ihre blaugeäderte Hand zu reichen, wurde die Hochzeit nach römischem Ritus gefeiert. Der Gatte trug römische Tracht und fühlte sich nicht beschämt, als bei der Hochzeitstafel die Kaisertochter rechts von ihm auf erhöhtem Podium thronte. Alle bis auf Karl den Großen erblickten in der Verbindung mit einer Byzantinerin den stolzesten Traum ihres Lebens. Ein römisches Pensionat mußten ihre Töchter besuchen. Mit byzantinischem Hofstaat umgaben sie sich, hielten Triumphzüge im Stil der Cäsaren, verfaßten, des

Schreibens unkundig, mit Hilfe ihrer römischen Minister Edikte im Kuratorialstil der byzantinischen Kaiser.

So war auch die germanische Kunst zunächst nur ein goldenes Reis, das ganz unorganisch auf einen wilden Schößling gepfropft ward. In Konstantinopel hatte Theodorich seine jungen Jahre verlebt. Römische Schriftsteller und Gelehrte bildeten in Ravenna seinen Hofstaat. Seine Minister waren Römer. Also schleppte er auch für seine Kunstschöpfungen nur Fragmente alter Herrlichkeit zusammen. Zum Baue seines Palastes wurden antike Säulen verwendet. Um zu einem Reitermonumente zu gelangen, taufte er ein Standbild des Kaisers Zeno auf seinen eigenen Namen um. Und so große Erinnerungen sein Grabmal umschließt; so gern man in der verwilderten Einsamkeit dieser Gärten, unter deren sumpfiger Oberfläche eine ganze Vorstadt des alten Ravenna schlummert, von dem nordischen Heldenkönig, dem Recken des Nibelungenliedes, dem Dietrich von Bern der deutschen Sage träumt; von so gigantischer Kraft der riesige Steinblock zeugt, der von Zyklopen auf die Mauern getürmt scheint — eigentlich könnte das Mausoleum auch an der Via Appia stehen und statt dem Ostgotenkönige dem Hadrian oder der Cäcilia Metella geweiht sein. Es spricht ein König, der die Macht hat, fremde Kraft in seinen Dienst zu stellen. Germanisches ist in dem Werke so wenig, wie Christliches in den Bildern der Katakomben.

Was Theodorich in Ravenna, tat Karl der Große in Aachen. Byzantinisch war sein Palast, eine Wiederholung von San Vitale sein Münster. Aus Rom und Ravenna stammten die Marmorsäulen. Byzantinische Künstler schufen das Mosaik der Apsis, das in byzantinischem Hofstil den Heiland auf der Weltkugel darstellte, von den 24 Alten

verehrt. Und das war das Vorspiel zu der großen Ausschlachtung der Antike, die nun begann. Bis hinauf nach Skandinavien mußten die Säulen antiker Gotteshäuser wandern. Jahrhundertelang waren Rom, Byzanz und Ravenna nicht nur die Marmorbrüche, auch die großen Fabriken, die das Abendland mit Kunst und Künstlern versorgten. Jahrhundertelang blieb die germanische Kunst ein byzantinisch-ravennatisches Ornament, das auf einen rohen unbehauenen Klotz geklebt war. Erst als das hehre Erbe der antiken Welt vollständig aufgezehrt war, als nichts mehr zu rauben war, als die jungen Barbaren, die den byzantinischen Meistern Handlangerdienste bei ihren Werken geleistet hatten, selbständig zu stammeln anfingen in der mühsam eingelernten Sprache der Kunst, kommt in das schöne Ornament ein seltsames Zucken und Beben. Die Linien fahren durcheinander. Ungeschlachte Glieder verstoßen mit plumpen Bewegungen, naive Gemüter mit lächerlichen Äußerungen des Gefühls gegen alle Regeln der Etikette. Das junge Germanentum wagt sich in seiner Wildheit, in seiner ungebändigten Mordlust zu zeigen, rächt — in den Bildern wenigstens — sich an den aufgedrungenen Göttern, indem es sie steinigt und foltert, röstet und würgt. Eine verkappte Christenverfolgung scheint die ganze germanische Malerei. Und erst in diesem Moment, als das fremde aufgepfropfte Reis abfiel, als der wilde Schößling seine barbarischen Blüten trieb, nahm die Geschichte der mittelalterlichen Kunst ihren Anfang.

DAS SCHWARZE VENEDIG

Es ist seltsam, mit wie verschiedenen Augen Venedig betrachtet wurde. In den Reisebeschreibungen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts ist es die märchenhafte Zauberstadt, die alle Schätze Aladins birgt. Später in Mussets Tagen ward es die Ville d'amour, die Stadt der singenden Gondolieri und der schönen Frauen, der weichen schmelzenden Melodien und der verstohlenen Küsse. Im Fuoco d'Annunzios dagegen liest man: „Nein, so verhält es sich nicht. In jedem lebt, wie ein flatterhafter Schmetterling, der auf der Oberfläche unserer Seele gaukelt, ein kleines Seelchen, ein kleinwinziger Spaßgeist, der uns oft verführt und zu schmeichlerischen, inferioren Vergnügungen überredet. Was Sie jetzt auf den Gitarren trällern hören, ist das Seelchen von Venedig. Doch Venedigs wahre Seele ist anders. Einzig im Schweigen enthüllt sie sich. Sie ist Ernst, Feierlichkeit, Trauer." Und wie mir scheint, hat hier ein Dichter das Leitmotiv für die gesamte Kunstgeschichte Venedigs gegeben.

Noch erinnere ich mich, wie ich zum erstenmal — es war ein trüber, regnerischer Herbsttag — in der Lagunenstadt ankam. Gegenüber der Insel San Michele, dem venezianischen Kirchhof, ward gelandet, und Böcklins Toteninsel glaubte man zu erleben, als eine einsame, schwarze Gondel, nur von einem Priester geleitet, einen Sarg nach dem stillen Eiland hinüberfuhr. Totenstimmung, schwarze,

finstere Kirchlichkeit — das ist der erste Eindruck. Denn wirken alle diese Gondeln, die über das Dunkelgrün der Lagunen gleiten, nicht wie düstere Leichenwagen? Ist es nicht seltsam, daß sie alle schwarz sind — dem uralten Dekret der Signoria gemäß? Denkt man an Liebe und Lachen, an Mandolinenklang und Sonnenschein, wenn man — den Fuß auf schwarzem Teppich — in dem schwarzen Kämmerlein sitzt? Und ist nicht alles, was man sieht, gleich feierlich ernst und streng? 55 Kirchen hat Venedig — mehr als jede andere norditalienische Stadt. Ganz schwarz gekleidet, das schwarze Tuch über den Kopf gelegt, schreiten die Frauen und Mädchen daher. Ernst und stolz ist der Charakter der Paläste, die ihre Säulen und Loggien im Grau des Kanals spiegeln. Dumpf wie Grabesgeläute klingen die Glocken von Murano.

Die venezianische Malerei ist der Ausdruck dieses starr kirchlichen Geistes. Florenz und Venedig — das bedeutet Paris und Byzanz. Dort in der Arnostadt war schon im Quattrocento die ganze kirchliche Kunst ein Hymnus auf Erdenschönheit geworden. Künstler wie Ghirlandajo und Gozzoli malen unter biblischer Etikette ihre mondänen Gesellschaftsstücke. Andere, wie Castagno und Uccello, sind Gelehrte , und wieder andere, wie Piero di Cosimo und Botticelli, setzen den bleichen Märtyrern des Christentums die heiter schönen Gestalten der hellenischen Märchenwelt entgegen. In Venedig zur selben Zeit herrscht noch das Mittelalter. Archimandriten und Patriarchen mit langen, weißen Bärten blicken auf den Bildern des Jacopo del Fiore und Michele Giambono streng wie die Staatsanwälte des Himmels auf die im Staube kniende Gemeinde nieder. Carlo Crivelli, noch am Schlusse des Jahrhunderts, läßt die

feenhafte Vision des justinianischen Byzanz erstrahlen, und Giovanni Bellinis Bilder wirken so weltfern, so feierlich, wie wenn man aus dem Lärm, dem Gewühl der Straße in die heilige Nacht der Kirche tritt.

Freilich nun kommt es anders. Die humanistische Bewegung beginnt. Giorgione tritt auf, der schwärmerisch sinnliche Canzoniere; Tizian, der die Schönheit südlicher Frauenleiber, Palma, der den Glanz des Lebens besingt. In eine Insel der Cythere scheint ganz Venedig verwandelt, von rauschender Festesfreude, von heidnischer Sinnenlust durchwogt. Doch so gern man in diesen Werken den Höhepunkt venezianischer Kunst erblickt — unter den Führern der Bewegung war kein einziger Venezianer. Der Buchdrucker Aldus Manutius, der Venedig zum literarischen Zentrum des Humanismus machte, stammte aus der Stadt der Mediceer. Giorgione kam aus Castelfranco, aus der Marca Trevisana, der die Dichter so gern das Beiwort „amorosa" geben. In Serinalta war Palma, in den Alpen Tizian zu Hause. Aus Florenz stammte Sansovino, der als Architekt und Bildhauer die Renaissance in Venedig durchführte. Ja, sie stammten nicht nur von auswärts, sie arbeiteten in der Hauptsache auch für Fremde. Tizian besonders, obwohl Staatsmaler, hat seine berühmtesten Werke, die mythologischen, nicht für Venedig, sondern für fremde Höfe gemalt. Und diesen Eingewanderten, diesen Meistern der Renaissance stand ein geborener Venezianer — Lorenzo Lotto — wie ein schwarzer, düsterer Priester, als Nachzügler der kirchlich-mittelalterlichen Kunst und als Vorläufer der Barockkunst gegenüber.

Venedig spielt in den Glaubenskämpfen der Reformationszeit eine bedeutsame Rolle. Obwohl man gewohnt

ist, Rom als die Hauptstadt der katholischen Welt, als den Mittelpunkt der christlichen Kunst zu betrachten, hat in Wahrheit auf diesem heidnischen Boden stets das antike Element überwogen. Die römische Klassik besonders — Raffael — war ein rein heidnisches Erzeugnis. Oder wie Nietzsche es ausdrückt: Die Zeit Leos X. bedeutet die Überwindung des Christentums an seinem Sitz. Daß es nicht überwunden ward, dafür sorgte nicht Luther nur, auch das schwarze Venedig.

Der bekannte Brief, den 1545 Pietro Aretino an Michelangelo schrieb, ist das erste Symptom der großen religiösen Bewegung, die den Humanismus ablöste: Er mißbilligte als Christ die Freiheiten, die sich Michelangelo beim jüngsten Gericht genommen. Es sei ein Ärgernis, daß Nuditäten im größten Tempel der Christenheit sich breitmachten, täglich vom Stellvertreter Christi betrachtet. Dreißig Jahre später ward Veronese — auch einer der Fremden, die in Venedig arbeiteten — wegen der weltlichen Behandlung des Abendmahls, das heute im Louvre hängt, vor das Inquisitionstribunal gerufen. Und zur selben Zeit führte der Venezianer Tintoretto jene düstere, wild fanatische Kunst zum Siege, die das siebzehnte Jahrhundert beherrschen sollte.

Nicht er allein. Denn als Bundesgenossen im Kampf gegen das heidnische Rom traten den Venezianern die Spanier zur Seite. Schwarz hält zu Schwarz. Die Tochterstadt von Byzanz und das Land der Maurenkämpfe verbündeten sich. Noch bei Lepanto 1571 fochten Venezianer und Spanier Seite an Seite gegen die Türken. Zahlreiche spanische Worte, die nur in Venedig, nicht sonst in Italien vorkommen — wie Calle und Laguna — weisen gleichfalls

auf den Zusammenhang hin. Nicht bei römischen Meistern, sondern in Venedig erwarben die jungen spanischen Maler Navarete und Theodocopuli sich die technischen Kenntnisse, um die finstere Dogmengläubigkeit, die blutdürstige Wildheit spanischer Religiosität zum Ausdruck zu bringen. So leiteten auch Venedig und Spanien — fast gegen den Willen der Päpste — die gegenreformatorische Bewegung ein. Und der, der als Papst sie durchführte, war Paul IV. Caraffa, der vorher in Spanien und Venedig gewirkt hatte.

Im achtzehnten Jahrhundert war es mit diesem finster zelotischen Geist vorbei. Auf das Jahrhundert der Religionskriege folgte das Jahrhundert der Philosophen, das jeden auf seine Fasson selig werden ließ; auf die Zeit der letzten Heiligen die der geistreichen Spötter, die weder an Himmel noch Hölle mehr glaubten. So ward auch Venedig, das ernste, düstere Venedig, jetzt weltlich, leichtsinnig und gottlos, feierte in fieberhafter Lust, singend, kokettierend sein Rokoko. Man denkt an Goldoni, Gozzi und Casanova, an die Maskenbälle Longhis und die koketten Pastelle der Rosalba. Doch denkt man nur an diese, so vergißt man den größten. Denn noch in der Zeit Voltaires, als die Kunst ganz Europas zur fête galante geworden, arbeitete in Venedig Giambattista Tiepolo. Visionen, Martyrien, Konzeptionen, der Triumph des Glaubens, der Triumph des Kreuzes — in diesen machtvollen Werken klingt die Kunstgeschichte Venedigs aus. Das „flatternde Seelchen, der kleinwinzige Spaßgeist“ hat die Oberhand. Doch unter der weltlichen Schminke lebt die Seele Venedigs weiter. Und als das Ende kam, als die Königin der Adria sich anschickte, ihr Diadem in die Hand des Korsen zu legen, da flüchtete Tiepolo nach

Spanien. Der letzte Künstler der Lagunenstadt liegt in Madrid begraben. Damit bestätigte die Geschichte das Band, das durch die Jahrhunderte hindurch das Land der schwarzen Priester mit der Stadt der schwarzen Gondeln verknüpfte.

BRÜGGE

Taine vergleicht die Städte mit schönen Frauen. Sie hätten wie diese ihre Jugend, ihre Blütezeit und die Zeit des Welkens. Brügges Jugend war vor tausend Jahren. Das war die Zeit des Rittertums, der heroischen Kämpfe. Mit Balduin I., dem Eisenarm, hebt die Reihe der flandrischen Markgrafen an, die im Orient für die Eroberung des heiligen Grabes fechten und zu Hause vor dem Altar ihre Gegner erdrosseln. Von einem heißt es, er hätte 27 Menschen in einer verrammelten Kirche verfaulen lassen; von einem anderen, daß er seine Diener von den Zinnen der Burg hinabwarf.

Doch die Kreuzzüge brachten auch Geld, sehr viel Geld nach Brügge. Man knüpfte Beziehungen zu Spanien, zu Italien, zu Byzanz. So folgte auf die Zeit der feudalen Gewaltherrschaft die des kommunalen kommerziellen Aufschwunges. Ein schlichtes arbeitsames Bürgertum, ein Volk von Fischern und Tuchwebern übernahm die Geschäfte. Große Kanalbauten wurden angelegt, die den Ort mit dem Meere verbanden. Und es dauerte nicht lange, da war Brügge das nordische Venedig, eine der bedeutendsten Handelsstädte der Welt. 150 Schiffe landeten täglich im Hafen. Venezianische Gläser und chinesische Webereien, norwegische Pelze und englische Wolle, irisches Kupfer und persische Teppiche, französische Weine und arabische

Klingen, Genueser Olivenöl und afrikanische Datteln wurden umgetauscht gegen flandrisches Getreide und wallonische Rinder, Brabanter Spitzen und flandrisches Tuch. 17 Nationen hatten ihre Verkaufshäuser und Konsulate in Brügge. Alle Dialekte der Welt wurden auf den Kais gesprochen. 250 000 Einwohner — enorm für ein Gemeinwesen des Mittelalters — zählte die Stadt. Auch die Monumentalbauten der Stadt entstanden in jenen Jahren: riesige Kaufhallen und stolze Gerichtsgebäude, gewaltige Kirchen mit himmelragenden Türmen. Schon Pius II. Piccolomini schrieb, neben Venedig und Rom sei Brügge die schönste Stadt, und Johanna von Aragonien, von den flandrischen Damen begrüßt, sagte: „Ich glaubte mich die einzige Königin hier, ich sehe sechshundert.“

Doch das bedeutet noch nichts gegenüber dem Glanz, der unter dem burgundischen Regime die Stadt umstrahlte. Auf den Erwerb folgt der Genuß, auf den plebejischen Nützlichkeitssinn die Zeit des raffinierten Geschmacks, der Delikatesse, der Zierlichkeit, der Grazie. Wohnhäuser entstehen, die in ihrer koketten Überfeinerung sich zu den Bauten der älteren Gotik verhalten, wie die Villen des Rokokos zu den Schlössern des Barocks. Ganz in Maßwerk sind sie aufgelöst, an Türen, Giebeln und Fenstern mit vergoldeten Statuen überreich geschmückt. Doch namentlich für die Malerei hob jetzt die Blütezeit an. Livres d'heures, Rittergeschichten und Sagen, von zierlichen Miniaturmalern illustriert, werden in den Bibliotheken gesammelt. Bilder, kleine aparte Bilder haben die zierlichen Wohnungen zu schmücken. Und all die Perlen und Amethyste, Goldstickereien und Smaragde, die auf den Werken des Jan van Eyck Wams und Schnabelschuhe der Herren, Gürtel und Coiffüren der Damen,

selbst das Zaumzeug der Pferde zieren — sie waren nicht Phantasien eines Malers. Ganz Brügge glich damals einem großen Juwelenkasten, einem Märchen aus „Tausend und eine Nacht". Turniere und Bankette, lebende Bilder und Festzüge folgten in buntem Wechsel. Mit persischen Teppichen waren die Häuser behängt. Wein sprudelte aus Fontänen. Triumphbögen mit Hippogryphen, mit Greifen, Sphinxen, antiken Göttinnen erhoben sich. Stutzer in strahlender Rüstung, Pagen wie Cherubine, schlanke, blasse, goldübersäte Frauen, Prinzen aus dem Morgenlande und nordische Pelzjäger bewegten sich über rosenbestreute Straßen. Hugo van der Goes besonders war für Karl den Kühnen dasselbe, was für den Moro Leonardo war. Er ordnete die Hoffestlichkeiten und Ballette, zeichnete die Kostüme für die Mätressen seines Fürsten, entwarf die Theaterdekorationen und goldgestickten Standarten. Brügge, das arbeitsame, geldverdienende Brügge glich einer schönen ausgelassenen Frau, die atemlos, bebend von einem Ballfest, von einem Vergnügen zum andern eilt.

Freilich, die Müdigkeit kam. Das Herz schlug langsamer. Nur noch eine schöne leuchtende Abendröte hatte den Himmel vergoldet. Mit 1470 beginnen die Jahre des Niederganges. Das große burgundische Reich, das den Schwerpunkt der Weltpolitik nach dem Norden verlegte, brach zusammen. König Maximilian, der Gemahl der burgundischen Maria und eine Zeitlang von den Brügger Bürgern gefangengehalten, ließ, als er sich freigemacht, die Ratsherren barfuß vor seinem Thron erscheinen und legte ihnen unerschwingliche Steuern auf. England riß den Tuchhandel an sich. Und namentlich — der Zwin, die große Lebensader der Stadt, versandete. Neue Kanalbauten, die

man auszuführen versuchte, verschlangen Millionen und versandeten wieder. Der Zorn des Herrn, meinten die Priester, habe die Stadt geschlagen. Also versöhnte man sich mit Gott und tat Buße. Hugo van der Goes, der leichtlebige Freund Karls des Kühnen, ging in das Kloster von Soignies. Die vornehmen Damen — ganz wie im Florenz der Savonarolazeit — türmten ihre perlengeschmückten Baretts, ihre damastenen Kleider zu lodernden Scheiterhaufen zusammen. Doch auch die Buße war vergeblich. Immer mehr zog sich die See zurück und mit ihr das Leben. Die Handwerker wanderten aus, die fremden Kaufherren verschwanden. 5000 Häuser standen binnen Jahresfrist leer, obwohl der Rat, um Fremde herbeizuziehen, den Preis des Bürgerrechts auf sechs Sous herabsetzte. Die Entdeckungen des Vasco de Gama, die des Kolumbus kamen. Brügge, noch Seestadt, hätte sich neue Weltteile erschließen, unermeßliche Handelsgebiete erobern können. Doch schon 1481 war es eine Stadt der Armen. Frierend und hungernd drängten sich die Leute bei den öffentlichen Brotverteilungen zusammen. Brügge, das mittelalterliche Brügge, legte sich schlafen und überließ es Antwerpen, die Renaissancestadt zu sein.

Noch heute stehen die meisten Bauten, die einst die Stadt schmückten. Gleich der Marktplatz ist ein Festsaal wie die Piazza di San Marco. Wie eine mittelalterliche Festung liegt die Tuchhalle da mit ihrem Beffroi, wo einst das Milliardenvermögen der Stadt bewahrt wurde. Auf dem Burgplatze dicht dabei ist das Stadthaus, wo die Grafen von Flandern ihre Proklamationen erließen und die Ratsherren die fremden Gesandten empfingen; daneben die Stadtkanzlei, ganz prangend in Gold. Auch die Börse sieht man, wo die Rothschilds von einst die Kurse diktierten; man sieht die

Residenzen der Kaufherren von Genua, von Spanien und Smyrna. Viele Straßennamen — Place des Biscayens, Place des Orientaux, Rue des Turques — erinnern an den alten Glanz. Brügge ist ein Hexenspiegel, der uns nach fünf Jahrhunderten ein Bild von der Größe, auch der unbeschreiblichen Schönheit der reichen mittelalterlichen Städte gibt.

Doch das beachtet man kaum. Denn alle diese Bauten, einst so stolz und trotzig, haben etwas Dornröschenhaftes, Gedrücktes. Efeu rankt sich an den grauen Mauern empor. Sie stehen im Gegensatz zu den leeren Straßen und den armen Menschen. Man sieht nicht die Pracht von einst, nur das Leid von jetzt, hört nicht den Atem der großen Stadt, nur das Röcheln von Sterbenden.

Gleich bei der Ankunft wird man von diesem herzbeklemmenden Gefühl gepackt. Nur Priester entsteigen dem Zug. Der Bahnhof ähnelt einer gotischen Kirche, der Kutscher mit seinem langen, bis oben zugeknöpften schwarzen Rock einem Leichendiener. Von einer patriarchalischen Wirtin, die eine Schwester der Margaretha Vydt des Genter Altarwerkes zu sein scheint, wird man im Gasthaus empfangen. Ein alter Kellner humpelt mit seinen Schüsseln wie ein Ministrant mit dem Klingelbeutel daher. Und damit die Note ganz rein sei, sitzen an der Tafel keine jungen Leute, keine gesprächigen, lebenslustigen Menschen, sondern alte Damen, melancholisch und still.

Das Leben auf der Straße kennt keine Bewegung, kein Hasten. Alte Männer, glatt rasiert, wie aus dem Bild eines alten Meisters, sitzen beschaulich in der Sonne. Töpfe werden feilgehalten auf dem Markte, wo einst die Wunderwerke des Orients auslagen. Die Cafés haben Heiligennamen: Café Ste. Barbe, Ste. Anne, St. Antoine, und auch in den

Buchhandlungen gibt es fast nur Religiöses. Außer melancholischen Romanen, wie der „Bonne souffrance" Coppées, Feuillets „Roman d'un jeune homme pauvre" und Huysmans' „Sainte Lydwine de Schiedam" liegt lediglich ein Zyklus „Les Saints" aus: St. François d'Assise, Jean Baptiste de la Salle, St. Augustin de Canterbury, St. Bernard de Clairvaux, Ste. Gertrude, Ste. Clotilde, „Histoire d'une âme par la soeur Thérèse". Die Glocken des Beffroi, die einst die Arbeiter zum Tagewerk riefen, klingen melancholisch wie Grabgeläute. In Trauerkleidern gehen die meisten Damen. Kleine Kreuze, wie sie die Nonnen tragen, Trauerhüte und Florschleier, Totenkränze aus schwarzen und lila Perlen werden in den Geschäften verkauft. Aus den Fenstern der Häuser, über kleinen Paravents, schauen, die Brille auf der Nase, müde, verhutzelte alte Frauen heraus. Fragt man jemand, so erschrickt er und antwortet leise, ohne eine Handbewegung, im Grabeston.

Wunderbar weltentrückt sind die quadratischen kleinen Plätze. Alte Kastanienbäume, alte Linden erheben sich. Auf einer Bank sitzt eine alte Frau in langem, dickem, monumentalem Mantel, eine schwarze Haube auf dem Kopf, die Hände schwer auf einen schwarzen urtümlichen Regenschirm gestützt. Daneben hat eine Blumenhändlerin ihren Stand. Den Kopf lehnt sie gegen das Rad ihres Wagens, wie auf den Bildern der alten Meister die heilige Katharina gemalt wurde. Und die Blumen, die sie ausbietet, sind Friedhofsblumen, blasse Astern und Geranien, schwarzer Lorbeer und Strohblumen, woraus man die Totenkränze windet. Namentlich das Gärtchen an der Liebfrauenkirche mit seinen gotischen spitzen Tannen, seinen Resedabeeten, weißen Georginen und Kapuzinerblumen wirkt in dieser Friedhofs-

stimmung so feierlich, als ob über die schmalen Kieswege Maria, ein Gebetbuch in der Hand, langsam wandelte. Und nach neun Uhr abends verstummt das Leben überhaupt. Nur noch ganz wenige Menschen, scheu und ängstlich, schleichen auf dem großen Marktplatz einher, dessen Uhr man ticken hört, wie das Herz eines Kranken. Sind junge Mädchen darunter, so wirkt das fast satanistisch. Denn Liebe in Brügge — das wäre, als ob man mit einer Toten verkehrte, eine Madonna des van der Goes, eine Statue des Claus Sluyter umarmte.

Stärker wird noch die Friedhofsstimmung, wenn man aus dem Zentrum der Stadt in die stillen Straßen der Umgebung einbiegt. Nun ist man in „Bruges la morte". Keine Läden gibt es, das Gras wächst auf dem Pflaster. Noch mancher gotische Palast erhebt sich. Doch im Untergeschoß hat ein Schreinermeister seine Werkstatt. Ein alter Mann, im Gebetbuch lesend, sitzt in der Haustür. Sonst gibt es nur weißgetünchte Häuschen mit steilen Hühnertreppen, die von der Tür gleich auf den Boden führen, mit kleinen zerbrochenen Fenstern, die nicht nach der Straße, nach dem Hofraum gehen. Alles ist ausgestorben. Nein, dort oben, die schwarze Kapuze über den Kopf gezogen, in scharfer Silhouette sich vom Himmel abzeichnend, naht, als käme sie von einem Begräbnis, ein altes Weib. Und als aus der Seitenstraße zwei andere einbiegen, ganz gleich gekleidet, den Rücken gebeugt von dem schweren schwarzen Tuchmantel, den sie zeitlebens trugen, als sie stehen bleiben und sich ansprechen, da wird die Hexenszene aus „Macbeth", die Kunst Kalckreuths, nein, Minnes und Maeterlincks, lebendig. Es ist so dumm, daß wir in Kritiken von Stilisierung, von Archaismus reden. Fahrt doch nach Brügge.

Da geht die Vergangenheit mit uns spazieren. Wir streifen ihren Arm, wir atmen sie ein. Alte Holzskulpturen sind lebendige Wesen. Man fühlt, daß Maeterlinck und Minne Naturalisten sind, nicht anders wie Liebermann und Zola.

Ganz Brügge besteht aus solchen Menschen, die aus der Vergangenheit übriggeblieben sind und ihr Ende abwarten. Ein Greis in Holzschuhen, schwerfällig gehend, bei jedem Schritt stehen bleibend, als ob ihm der Atem fehle, tritt an die alten Weiber heran. Ein Scherenschleifer sitzt untätig bei seinem Wagen. Ein Haderlump kommt mit seinem Schubkarren vorbei und ruft in melancholischen, langgezogenen Tönen. Auf den Fensterbrettern stehen schwindsüchtige Blattpflanzen, von Leuten, die nichts zu tun haben, kindlich mit seidenen Schleifen geschmückt. Ein junges Mädchen schält Kartoffeln. Und es wird geklöppelt, geklöppelt. Darin besteht das Leben der Brügger Frauen. Als Kinder bei den Apostolinerinnen haben sie das Klöppeln gelernt, und wenn sie sterben, legen sie das Schiffchen aus der Hand. Sie denken nicht, lachen nicht, lieben nicht. Sie machen Spitzen. Und wenn ein Kind, das die Fremden bemerkt hat, von der Arbeit aufsteht und bettelt, da ruft es die Mutter tadelnd zurück. Denn was kann Geld, was ein Almosen diesen Menschen nützen, durch deren Finger einst Millionen gingen; diesen Verarmten, die gar nicht wissen, daß das Leben anders sein könne, gar nicht den Wunsch haben, daß es anders werde.

Gerade dieses wunschlose, still ergebene Leiden übt eine beklemmende, herzzuschnürende Wirkung. All diese bettelnden kleinen Kinder haben etwas Vornehmes, Feines: Augen wie kleine Engel, zarte, blasse Gesichtchen. Man fühlt, daß das blaue Blut uralter Kulturvergangenheit in

ihren Adern fließt. Sie sagen nicht: Streichhölzer, Herr Graf, mit Kokottenträumen im Köpfchen. Sie blicken nicht ingrimmig, haßerfüllt dem Fremden nach, sondern sie tragen ihr Leid so demütig still und gelassen, wie es die schwachen Märtyrerinnen der alten Bilder tun, denen auch alle Erdenqual nur eine Prüfung, eine unabänderliche Schickung des Himmels war.

Auch die Landschaft hat dieses Ergebene, wunschlos Leidende. Es gibt keine Worte für die tiefe Melancholie, die über diesen Feldern, diesen Fluren liegt. Man geht zu den Stadttoren hinaus, über die alten schönen Brücken. Da sieht man Wiesen, wo zerrissene Wäsche bleicht; Hügel mit verwitterten Windmühlen, die nur ganz langsam, ächzend und müde sich bewegen. Auf einer kleinen Aue, fast wie schlafend, weiden Kühe und weiße Lämmer. Buben bemühen sich, einen Drachen fliegen zu lassen, doch er steigt nicht, fällt wie gelähmt zu Boden. Ganz überwachsen von Schilf, überzogen von Schlammgrün sind die Teiche. Man kommt durch Alleen, die wie die eines Friedhofes wirken, mit uralten Bäumen bepflanzt, Linden und Silberahorn, um die sich alte welke Schlingpflanzen winden. Ob es überhaupt einen Frühling in Brügge gibt? Die Blätter sind so gelb, so blaß und saftlos, als hätten sie niemals eine Jugend gehabt. Am Abend besonders verwebt sich alles zu großen mystischen Harmonien. Hollunder, wilder Wein und weiße Rosen umspinnen zerbröckelnde Mauern. Schwarz wie die Fluten des Acheron liegen die Sümpfe da, und die Kanäle schlafen. Tausend buntbewimpelte Schiffe haben sie einst getragen. Nun sind sie verschlammt und trüb, in dickes Wassermoos wie in ein Leichengewand gehüllt. Da und dort liegt noch, leck und halb verfault, eine schwarze Barke. Ein

leinwandüberdeckter zerbrochener alter Wagen hält verrostet am Ufer. Baufällige Häuser betrachten in den Fluten ihre sieche Schönheit. Und aus den Tümpeln strecken wie gespenstische Automaten weiße Schwäne ihren Hals empor — jene Schwäne, die der Legende zufolge eine Mordtat sühnen. Als 1488 Peter Langhals, der königliche Kämmerer, ermordet ward, gab Maximilian den Ratsherren den Befehl, daß bis in alle Ewigkeit Schwäne in den Gewässern Brügges zu halten seien. Minnewater, Lac d'amour heißt der größte dieser Teiche. Einst war er der Schatzbehälter des Brügger Reichtums, der Ort, wo die Erzeugnisse des Orients verladen wurden. Karessierend und flüsternd trieben des Abends sich verliebte Paare an seinem Ufer umher. Jetzt senken sich nur Trauerweiden schwermütig in die Fluten — wie Frauen mit aufgelöstem Haar, die sich ertränken wollen — und die Beguinen des benachbarten Klosters schließen erschrocken das Fenster, wenn ein junger Maler seine Staffelei und den Feldstuhl aufstellt.

Brügge ist die Stadt der Klöster. An allen Ecken und Enden erheben sie sich: das Kloster der Apostolinerinnen und der Barfüßerinnen, der Redemptoristinnen und englischen Fräulein. Die stille Eremitage der Beguinen ist das schönste von allen. Aus hellem Wiesengrün, auf dem mild und leise die Sonne spielt, erheben sich alte Bäume und überschatten kleine Häuschen, die mit ihren weißgetünchten Mauern bleich wie Totengesichter uns anschauen. Tritt man in eines hinein, so sieht man alte Frauen, den Kaffeetopf neben sich, unheimlich wie Wachsfiguren, beim Klöppeln sitzen. Manche scheinen tot. Denn ihre Gesichter gleichen Totenmasken. Aber nein, sie leben. Nach jedem Zoll Arbeit, den sie beendet haben, erheben sie sich und

schleppen sich auf Stöcken nach der Kirche in den Betstuhl. Und dort erlebt man die ganze alte Kunst. All diese Frauen mit den herben strengen Zügen, die da in schwarzem Gewand die schwarze Kapuze über das weißleinene steife Kopftuch gelegt, betend am Boden knien, sind liebe vertraute Bekannte aus alten Bildern. In jeder Kapelle liegt, auf Pergament schwarz, blau und rot geschrieben, ein altes Buch. Langsam geht jede hin, kniet nieder und liest laut. Über jedem Altar hängt ein Bild, das eine Greisin auf dem Totenbette darstellt, ganz in Weiß gekleidet, ein Kruzifix auf der Brust, einen weißen Kranz über die weiße Haube gelegt. Daneben, wie ein Lebensflämmchen, das nur ganz leise flackert, brennt das ewige Licht. Und aus der Kirche tritt man in den Garten, der mit Buchsbaum und grünen Lebensbäumen, mit mageren blassen Rosen, Stiefmütterchen und Levkoien bepflanzt ist. Vor jedem Baum ist ein Holzrelief — eine Station aus dem Leidensweg des Heilands. Und die alten Frauen auf ihren Stöcken humpeln hin, knien nieder, bekreuzen sich und beten nochmals. Es gibt keine Brücke von uns zu dem Seelenleben dieser Menschen.

Doch ganz in Spitzenklöppeln und Beten geht die Tätigkeit der Brügger Nonnen nicht auf. Sie schauen auch dem Leben ins Auge. Sie pflegen Kranke. Wie kommt es nur, daß ganz Brügge einem großen Krankenhaus gleicht? Sind es die Miasmen der Kanäle? Bringt das Spitzenklöppeln die Schwindsucht? Ist es der „Zorn des Herrn“? Zur selben Zeit, als der Zwin versandete und der Handel hinsiechte, nahm das große Sterben seinen Anfang. Bald war es die Pest, bald ein schleichendes Fieber, das die Bevölkerung heimsuchte. Nur Kranken- und Siechenhäuser wurden seit dem Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts gebaut. Die

Leute gaben ihr Letztes, um Betten für die Hospitäler zu stiften.

Wo man geht und steht, wird man an diese Krankheitsgeschichte erinnert. Die schwarzen niedrigen Pferdebahnwagen, die ohne Geleise über das Pflaster rollen, gleichen Sanitätswagen der freiwilligen Krankenpflege. Die Dienstleute in ihrem weißen Kittel sehen aus wie Krankenwärter vom Roten Kreuz. Die Obstverkäuferinnen tragen weiße Häubchen, wie sie in den Lazaretten getragen werden. Lazaretten gleichen auch die weißgetünchten Kirchen, von denen manche so sinistre Namen, wie ,,Notre dame des aveugles'', tragen. Krankenpflegerinnen der verschiedensten Orden eilen geschäftig durch die Straßen. Und auch die Frauen, die keine Samariterinnen sind, sehen in ihren langen Mänteln so aus. Überall sind Apotheken, an zahllosen Häusern Kruzifixe, auf denen Maria mit ihrer weißen Haube einer barmherzigen Schwester gleicht. Die alten Männer, die sich auf Krücken daherschleppen, die kleinen Mädchen mit Klumpfuß, die blassen, klöppelnden Frauen — sie alle husten, husten dumpf und hohl. Und die Zahl der Krankenhäuser ist Legion. In der Rue Pré au moulin ist die Schmerzensbruderschaft, in der Rue des Carmes das Haus der Taubstummen, der Schwindsüchtigen und Blinden, am entgegengesetzten Ende die Poterie, das Hospital der Pestkranken und das Altmännerhaus von St. Hubert; dicht dabei das Hospital St. Julien, wo die Wahnsinnigen aufgenommen werden, und das Hospiz der unheilbaren Frauen.

Doch in alle diese Anstalten kommt der Fremde nicht. Nur das Johannes-Hospital besucht er, das größte und ehrwürdigste der Brügger Siechenhäuser, das schon auf acht Jahrhunderte zurückschaut. Hier werden Kranke aller Art,

auch solche, die gar nicht krank, nur arm und weltmüde sind, gepflegt. Man pocht an der verwitterten Pforte und schreitet an der Apotheke vorbei durch ein stilles Gärtchen. Einige der klöppelnden Frauen ähneln der Mutter Gretchens. Starr, wie versteinert sitzen sie da, nur mit dem Kopfe wackelnd. Andere sind blöde, lachen, schäkern und juchzen. Auch schwindsüchtige alte Männer, die weiße Mütze tief in das hohle Gesicht gezogen, lagern in Kissen gebettet unter der alten Linde. Im Hofe nebenan arbeiten verkrüppelte Waisenkinder. Buben mit Kopfgrind, Mädchen mit großer schwarzer Brille sind, den Rosenkranz abbetend, um die Oberin geschart. „Charité pour les pauvres malades" steht auf der Büchse, die am Eingangstor hängt. Es ist sehr viel Leid, viel herzzuschnürende Wehmut. Gleichwohl empfindet man in Brügge nicht eigentlich das Schaurige der Krankheit, nicht das Ekelhafte, wie es Brueghel und die alten Spanier malten. Denn so viel stille Ergebung, so viel Glück und Seelenfriede ist in diesen Leuten, daß man meint, sie möchten es gar nicht anders, sie seien der Krankheit dankbar, die ihnen erlaubt, fern von der rauhen, rohen Welt zu sein. Und an Lebensbäumen und Rosenhecken, an Tragbahren und der schmucklosen Kirche vorbei kommt man durch lange dunkle Gänge, die wie die Kreuzgänge eines Klosters anmuten, in weite, pfeilergetragene, grünlich und weiß getünchte Säle, wo lange Reihen schmaler Betten, die vor langer, langer Zeit von mildtätigen Seelen gestiftet wurden, dicht nebeneinanderstehen. Über jedem, wie eine Todesanzeige von der weißen Wand sich abhebend, hängt ein kleines schwarzes Kruzifix. Auch alte Bilder sind da, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Schmerzen Marias oder das Martyrium zarter Jungfrauen darstellend.

Krankenschwestern, die selbst krank aussehen, oft zum Verlieben schön, mit ihren feinen, vornehmen, vergeistigten Zügen, wandeln lautlos, gütig und mild von einem Lager zum andern. Ganze Stilleben von Watte, Leinwand und chirurgischen Instrumenten sind über die Tische gebreitet. In einem der Betten, rührend und hilflos schön, lag ein bleiches Mädchen. Auf dem Schoße hatte sie ein Bilderbuch, in dem sie traumverloren blätterte. Eine Vase mit weißer Lilie stand daneben. Als ich vorbeikam, blickte sie auf, aus großen, hellblauen, fragenden Augen. Und ich ging weiter, um im Museum des Hospitals die Bilder des Hans Memling zu betrachten.

DIE PARISER WELT-AUSSTELLUNG 1900

Im Père Lachaise in Paris steht seit kurzem ein Denkmal: das Monument, das Albert Bartholomé „den Toten“ weihte. Lange bevor man den Pforten des Friedhofes sich nähert, verstummt das Leben. Totenkränze und Grabmonumente sieht man in den Auslagen der Geschäfte. Dann öffnet sich, in geradliniger Monotonie emporsteigend, die stille Gräberstraße des Père Lachaise, von ernsten schwarzen Zypressen umsäumt. Und oben blinkt, vom Licht der Abendsonne übergossen, ein ägyptischer Tempel herab. Eine Krypta tut sich auf, in die still ergeben ein nackter Mann und ein nacktes Weib hineinschreiten. Züge von anderen, die der Tod aus dem Leben abruft, schließen sich an: der verzweiflungsvoll klagend, jener sich aufbäumend; da ein Weib, das in stummem Schmerz die Hände faltet, dort ein anderes, das mit wehmütigem Lächeln dem Leben einen Scheidegruß sendet. Auf den Todeskampf folgt der Friede. Innig umschlungen ruht im Untergeschoß der Krypta ein junges Paar. Quer über ihrem Leib liegt ein totes Kind. Schützend breitet der Engel der Unsterblichkeit seine Arme über die Schlummernden aus.

Seit der Errichtung von Bartholomés Werk ist der Besuch des Père Lachaise einer der stärksten Kunsteindrücke, die Paris bietet. Neue Perspektiven für die Plastik tun sich auf. Denn keinem einzelnen ist das Werk geweiht.

Nicht dem Patriotismus dient es. Keine Staatsaktion wird verherrlicht. Suggestive Lyrik hat die beschreibende Prosa verdrängt. Alles atmet die edle Einfalt, die stille Heiterkeit griechischer Kunst.

Und fast symbolisch ist, daß dieses Totenmonument gerade jetzt errichtet wurde; in einem Zeitpunkt, der für Frankreich den Tod einer Kultur zu bedeuten scheint. Eines Morgens sah ich im Louvre vor der Venus von Milo einen jungen Maler. Eine Rolle mit Zeichnungen hielt er in der Hand. Fettig und ausgefranzt waren die Hosen, zerrissen und ungewichst die Stiefel. Scheu, mit fieberglänzendem Auge blickte er zur Statue empor. Eine ganze Tragödie schien in einer Menschenbrust sich abzuspielen: die Tragödie des jungen Künstlers, der, den Kopf voll Ideale, nach Paris, dem Ziel seiner Sehnsucht, gekommen und nun, mit begrabenen Hoffnungen, halb verhungert und zerlumpt, noch einmal zur Göttin der Schönheit pilgerte, bevor die Seine, die Morgue ihn aufnahm.

Paris ist nicht mehr, was es früher gewesen: nicht mehr die schöne, leichtsinnige, kokette Stadt, die in der Phantasie des Ausländers lebt, die Insel Cythere, von der die Rokokomaler träumten. Es ist eine demokratische Stadt des Ringens und der Arbeit geworden. Keine Eleganz gibt es, keinen strahlenden Luxus. Die vornehme Welt zieht sich zurück, überläßt die Straße den Plebejern. Im Bullier und Moulin Rouge wird noch immer getanzt. Aber ohne Freudigkeit, ohne Lust, nur der paar Franks wegen, die der Impresario dafür zahlt. Was eine Äußerung frohen Volksgeistes war, ist etwas künstlich Hingepäppeltes, eine mühsame Schaustellung für die Fremden geworden. Bei Maxim soupiert man für teures Geld. Doch selbst die großen Kokotten haben

nicht den Schick, das Raffinement der Demimonde von früher. Aus den billigen Verkaufshäusern — dem Louvre, Printemps und Bon Marché — stammen die Toiletten. Überladen, von barbarischer Buntheit, sind die Hüte. Ein Debacle des Geschmacks macht sich fühlbar.

In der Kunst ist das Debacle erstaunlich. Die Völker haben, wie die Einzelnen, Zeiten des Aufschwunges und Zeiten des Niederganges, der Kraftentfaltung und des Brachliegens. Seit Louis XIV. war Frankreich das führende Land. Unsere Fürsten waren stolz, das Versailles des Sonnenkönigs zu kopieren. Unsere Maler pilgerten nach Paris, um dort das Äußerste der Vollendung sich anzueignen, neue Ideen, neue Ausdrucksmittel nach Hause zu bringen. Seit einigen Jahren sind allerlei Anzeichen da, daß es mit der Führerschaft der Franzosen zu Ende geht, daß das Alte stirbt und für Neues, das sich vorbereiten möchte, der Boden noch fehlt. Man durchschreite das Musée du Luxembourg. Die Werke der älteren Meister sind noch da. Eine Moreau-Ausstellung gewährt Einblick in die Werkstatt dieses einsamen Geistes. Vor den Bildern der Schweden und Finnländer, der Norweger und Russen bleibt man stehen. Zuloaga, der erstaunliche Spanier, fällt auf. Doch von den jüngeren Franzosen hat keiner etwas Neues, Anregendes zu sagen. Im Pantheon wiederholt sich derselbe Eindruck. Sie sind wunderbar, die letzten Bilder des Puvis de Chavannes, namentlich jenes, das die heilige Genoveva darstellt, wie sie in stiller Sternennacht auf das schlafende Paris herabblickt. Doch einen ebenbürtigen Nachfolger hat er in Humbert nicht gefunden. Man gehe in die Kunstsalons, zu Bernheim Fils und Durand-Ruel, wo ehedem das Fortschrittlichste, Allermodernste zu sehen war. Und man findet bei Bernheim Werke von Maurice

Denis, von Ibels und Valloton — von Meistern also, die lange bekannt sind. Bei Durand-Ruel stellt Georges d'Espagnat aus, ein Monet-Schüler, der über schätzbares dekoratives Talent verfügt. Maxime Maufra und Gustave Loiseau gliedern der alten Impressionistenschule würdig sich an. Sonst herrschen noch die klassischen Namen: Courbet und Corot, Manet und Sisley, Degas und Renoir, Pissarro und Monet. Im französischen Kunstgewerbe fehlt es nicht an einzelnen bedeutenden Meistern. Doch die Zentralen sind die Häuser von Bing und Meier-Gräfe geworden. Ausländisches, deutsches Kunstgewerbe beginnt den Markt zu beherrschen, weil die heimischen Kräfte nicht fähig sind, gleich gut und gleich billig zu arbeiten.

Die Ausstellung des Salons gab von diesem Niedergang der französischen Kunst das traurigste Bild. Man weiß ja, daß der Salon der Champs Elysées kein Gradmesser französischen Kunstschaffens ist. Es war vorauszusehen, daß die Barackenausstellung dieses Jahres noch schlechter als ihre Vorgängerinnen sein würde. Aber ein so trostloser Jahrmarkt, eine solche Mißachtung der Kunst ist heute nur noch in Paris möglich. Erst ein Marmorlabyrinth. Statuen jedes Kalibers und jeder Güte. Dann eine Flucht von dreißig Sälen, mit über 4000 Bildern von oben bis unten bepflastert. Den Ehrenplatz nehmen haushohe Historien ein, nur mit den Worten zu kritisieren, die Wilhelm Diez einmal sprach, als ihn Piloty ins Atelier gebeten: „Sie, da gehts zu!" Alles andere ist, ohne Beachtung der Farbe und Stimmung, einfach nach den Größenverhältnissen aufgespeichert. Toilettelose Damen stehen und sitzen, liegen auf dem Rücken und auf dem Bauch. Damen in Haus-, Ball- und Straßentoilette, in Negligée oder

Gala, sinnen am Kamin, faulenzen auf dem Sopha oder spielen die Laute. Orientalinnen, Nymphen und barmherzige Schwestern; Begräbnisse, Hochzeiten, Kahn- und Schlittenfahrten; Heuernten, Kavalleriescharmützel und Sonnenuntergänge; singende Geistliche und futternde Kinder; Antiquitätenhändler und rauchende Spanierinnen; Stierkämpfer, wahnsinnige Königinnen und sterbende Nonnen; Schlägereien im Wirtshaus, Chorknaben, Husaren und Dienstmädchen; Kostümbilder aus der Falstaff-, Rokoko-, Empire- und Biedermeierzeit; Väter und Großväter, die mit ihrem Baby kosen; lebensgroße Stiere, Leoparden und Schweine; Melonen, Kalbsköpfe und kupferne Kessel; die Geschichte Jesu von der Flucht nach Ägypten bis zur Kreuzigung; Modelle, die sich an- und ausziehen; alte Weiber mit der Schnupftabakdose und am Spinnrocken; süßliche Backfische à la Hermann Kaulbach, rote Kardinäle à la Holmberg, renommierende Förster à la Grützner — jede dieser Marken ist dutzendfach und in jeder Preislage vorrätig. Dabei handelt es sich keineswegs nur um Kitschmaler, nicht um Alte, die in bequemem Schlendrian von den Kupons ihres Ruhmes zehren. Auch ein guter Teil der Jugend ist da. Aber sie ist nicht jung. Der klare Quell der modernen Kunst ist zu einem träg fließenden Strome geworden. Ein Epigonentum herrscht, dem der Spiritus verflogen und das Phlegma geblieben ist; eine Routinenkunst, die sich fertiger Klischees bedient. Und was mag werden aus den unzähligen Bildern? Wieviel Können, wieviel Kraft wurde gänzlich nutzlos verausgabt? Hier erkennt man, wie logisch es war, daß auf die sinnlose Massenproduktion von Ölbildern die kunstgewerbliche Bewegung folgte, die den Künstler wieder in Verbindung

mit dem Leben brachte, ihm ermöglichte, nützliche verwendbare Dinge zu schaffen.

Das Durcheinander eines solchen Salons potenziert, die Kunst Partikelchen einer Ausstellung, die alle Gebiete menschlichen Schaffens umfaßt — das ergibt das Bild, das die Weltausstellung bietet. Paris wird in diesem Jahr tausende von Gästen beherbergen. Fest wird auf Fest, eine Schaustellung der anderen folgen. Schon jetzt ist es zauberisch schön, vom Trocadero auf das wogende Leben zu blicken, auf die buntgeschmückten, im Lichterglanz prangenden Schiffe, die wie feurige Riesendelphine über die Seine gleiten. Doch wird alles Flittergold, alles Feuerwerk darüber täuschen, daß wir mit dem neunzehnten Jahrhundert auch die Weltausstellungen begraben? Wird nicht die Pariser dieses Jahres — wenigstens die Brüsseler von 1910 — die letzte sein?

Die Weltausstellungen leisteten wichtige, dankbar anzuerkennende Dienste. Als die ersten Lokomotiven über die Länder sausten, war es für den Industriellen, den Künstler lockend, sich rasch und bequem an einem Zentralpunkt über das Schaffen des Erdballs zu unterrichten. Heute ist die Produktion der fremden Länder in ihren wesentlichen Zügen bekannt, und über einzelnes kann der Fachmann nur auf Spezialausstellungen Belehrung finden. Denn auf Weltausstellungen ist das Material so zersplittert, daß in jedem Kopf das Gefühl des Mühlrades erzeugt wird. Auch können sie Neues, Werdendes so wenig berücksichtigen, wie die Universalwarenhäuser Spezialitäten führen. Die Pariser Weltausstellung bringt dafür wohl den endgültigen Beweis. Sie ist, mit der letzten verglichen, nur umfangreicher, weder lehrreicher, noch feiner. Ja, es scheint fast, daß man

selber die Sinnlosigkeit des Beginnens fühlte und nur mit Unlust das einmal geplante Projekt vollendete.

Gleich der architektonische Eindruck enttäuscht. Wie die schwierigste Verbindung herrscht zwischen den einzelnen Teilen der Ausstellung, scheinen die Bauten systemlos über die Riesenfläche verstreut. Ein Glanzpunkt ist da: der Blick auf die Kunstpaläste, den Pont Alexandre und die Kuppel des Invalidendoms. Wäre der Haupteingang hier, hätte sich ein wunderbarer Prospekt ergeben. Statt dessen errichtete man die Porte monumentale dicht an der Place de la Concorde und brachte an der Avenue der Champs Elysées ein prosaisches Gitter an. Da, wo das Haupttor steht, ist es tot, und der Gebäudereihe des Pont Alexandre fehlt der Abschluß. Zola schrieb im „Oeuvre": „Er forderte, er verlangte mit leidenschaftlichen Gesten die Formel für eine neue Architektur, eine Architektur, die etwas Gewaltiges und Starkes hätte, etwas Einfaches und Großes, jenes Etwas, das sich schon ankündigte in unseren Bahnhöfen, in unseren Markthallen, in der kraftvollen Eleganz ihres eisernen Balkenwerks, doch geläutert noch, gesteigert zur Schönheit, verkündend die Größe unserer Eroberungen." Auf der Weltausstellung 1889 wirkten die Maschinenhalle, der Eiffelturm wie Vorboten dieser neuen Baukunst. Und was damals aufkeimte, hat sich seitdem zu voller Reife entfaltet. Der Organismus einer Maschine, wie der schlanke Leib eines Schiffes, die mächtigen Bogen einer Bahnhofshalle, wie die Konstruktion eines Fahrrades — alles erscheint uns schön, wo aus neuen Bedürfnissen neue, einfache, dem Zweck und dem Material entsprechende Formen erzeugt wurden. Das Frankreich von 1900 konnte eine solche Baukunst uns

zeigen: ohne geleimte Ornamentik, ohne leeren Prunk, groß durch Ehrlichkeit, imposant durch Schlichtheit. Und es vereinigt sich alles, was längst überwunden schien, noch einmal zu einer tollen Orgie.

Die beiden Glaspaläste der Gartenbauausstellung sind die einzigen Gebäude, in denen das Material rein und unverfälscht spricht, die einzigen, die eine einfache, in ihrer Zweckmäßigkeit imponierende Schönheit zeigen. Sonst läßt die Ausstellung, statt einen einheitlichen Stil zu erstreben, die Stile des neunzehnten Jahrhunderts in ihrer ganzen Buntscheckigkeit aufleben. Besonders an die Napoleonzeit klammerte man sich an, griff auf den prunkvollen Baustil des zweiten Kaiserreiches zurück, um äußerlich blendende Wirkungen zu erzielen. In den Kunstpalästen geschah es mit einem gewissen Geschmack. Obwohl alles aus dem Formenschatz Garniers stammt und der Fassadenfries nicht die Ausführung in Mosaik verdiente, ist wenigstens Gediegenheit, echte Vornehmheit angestrebt. Dann aber beginnt der Schwindel, das schluderhafte Arbeiten mit Stuck und allerhand anderen Surrogaten. Von der Napoleonzeit zehrend, schwingt man sich nicht einmal zum Niveau einer verständigen Nachahmung auf. Die Details, an den Kunstpalästen fein, sind an den Gebäuden der Invalidenesplanade protzig und plump. Was im Napoleonstil repräsentierend wirkt, ist hier fade Zuckerbäckerei und hohle Tapezierkunst. Dabei fehlt jeder Sinn für die Gesetze des Materials. Man verwendet Bilder als Surporten und nagelt Vorhänge in die gemalte Leinwand hinein. Schlanke Säulen sind wie zum Hohn mit dummen Kapitellen, mit barocken Gesimsen beklebt. Ornamente sind nicht auf die Mauer, sondern auf aufgeleimtes Papier ge-

malt. Eisenbrücken werden mit Gold überstrichen oder sollen wirken, als ob es Steinbrücken wären. Das Debacle des Geschmacks ist so riesig, daß sich die Reste von 1878 und 1889 wie Ruinen einer besseren Zeit aus der kunstarmen Gegenwart erheben.

Nachdem der Napoleonstil durchgekostet, öffnet sich ein anderer Baukasten, und ein Stück Mittelalter steigt empor. Ein paar winklige Gassen, ein paar schmalgiebelige Häuser, auf den Gassen kostümierte Landsknechte mit Federbarett und Hellebarde — das wird auf der Weltausstellung „das alte Paris“ genannt: eine Spielerei, wie sie Deutschland zur Zeit der Renaissancekostümfeste liebte. Derselbe retrospektive Geschmack macht die „Rue des Nations“ zu einem stilistischen Popanz. Die Ausstellung ist bekanntlich nicht nach Ländern geordnet, sondern führt die verschiedenen Wissensgebiete — Unterricht, Kunst, Buchdruck, Maschinenbau, Elektrizität, Transportmittel, Ackerbau, Jagd, Hygiene, Kriegswesen — es gruselt mir beim Schreiben der Worte — in geschlossenen, willkürlich abgegrenzten Gruppen vor. Und nachdem das Schaffen der einzelnen Völker auseinandergerissen, ergab sich die Notwendigkeit, für die Länder selbst wieder einen Mittelpunkt herzustellen. So ward der Gedanke der „Repräsentationshäuser“ geboren. Die hätten einen Sinn, wenn sie wirklich Repräsentationszwecken dienten, wenn sie Empfangszimmer enthielten für die Mitglieder souveräner Familien, die zum Besuche der Weltausstellung kommen; wenn beispielsweise das österreichische ein paar Säle der Hofburg, das deutsche ein paar Säle des Berliner oder Potsdamer Schlosses kopierte. Deutschland hielt auch — wenigstens zum Teil — an dem ursprünglichen Programme fest. Der

Kaiser schickte die französischen Bilder, die einst Friedrich der Große erwarb — eine der Aufmerksamkeiten, durch die er so oft um die Gunst der Franzosen wirbt. Sonst wünschte niemand zu „repräsentieren", und die Gebäude wurden zu plebejischeren Zwecken verwendet. In einem wird ein Kolleg über Baumwollindustrie und Schuhwaren, in einem anderen über Fischzucht, Schnaps- und Spitzenfabrikation erteilt. Im österreichischen ist die Post und Telegraphenausstellung, auch ein Stück Kunst, das anderwärts keinen Platz mehr fand, untergebracht. Und was das Dümmste an der Sache ist: es wurde zur Bedingung gemacht, daß jedes Land in einem „historischen Stile" baue. Das ist nur denkbar bei Staaten wie Spanien oder Griechenland, deren Bedeutung in ihrer Vergangenheit liegt, nicht bei modernen Völkern, die aus neuen Bedürfnissen heraus, jeden Tag neue Formen, neue Stile erzeugen. Das Ergebnis war, daß jede Nation hilflos nach einem „heimischen Stil" suchte und schließlich so baute, wie der Tourist sich den Baustil der einzelnen Länder denkt.

Italien stellt in kleinlich spielerischer Weise eine Art Markusdom hin. England bringt einen Bau in englischem Villenstil, Belgien eine Kopie des Brüsseler Rathauses. Ungarn zeigt das Gebäude, das schon in Pest auf der Milleniumsausstellung war. Das Geschmackloseste leistet sich Deutschland. Ein Renaissancehaus ist hingebaut in der Art jener Bierburgen, die an der Spree süddeutsches Wesen symbolisieren. Und das Äußere dieser Pschorrbräuhalle ist im Rathauskellerstil mit gedankenvollen Inschriften geschmückt, die in verschnörkelten gothischen Buchstaben Propaganda für die Flottenvorlage machen: „Unsere Zukunft liegt auf dem Wasser", „Auf die Flut der Stern des

Schicksals weist, lichte kühn die Anker, Menschengeist“ und andere poetische Umschreibungen gekrönter Worte. Österreich baut natürlich barock. Und es läßt sich nicht leugnen, der Bau wirkt sehr nobel. Was nicht sagt, daß die Noblesse auf Rechnung des Architekten kommt. Denn der k. k. Rat Baumann — dem Kenner der intimeren Verhältnisse als das österreichische Faktotum bekannt — vermag, wie sein „Wiener Restaurant“ zeigt, selbst nicht das Geringste zu leisten. Die Komplimente wegen des Repräsentationshauses sind nicht ihm, sondern Fischer von Erlach zu machen, von dessen reicher Tafel nach Jahrhunderten Brosamen für die Kopisten abfallen. Schade! Wie stünde Österreich da, wenn ein Mann wie Otto Wagner die Leitung gehabt hätte. Denn die Bedingung des historischen Stils schloß nicht alles Künstlerische, alle Freiheit aus. Andere Nationen wie England und Ungarn haben im Anschluß an Altes doch Gutes, Selbständiges geschaffen. Oder sie kehrten sich überhaupt nicht an den Befehl. Überaus keck und lustig ist das finnische Haus mit seinem originellen Oberlicht, seiner graziösen Silhouette. Und das beste Gebäude des ganzen Komplexes ist das Repräsentationshaus von Schweden. Das ist kein hohler Prunk, keine schale Kopie. Schlicht und gediegen wirkt der einfache Holzstil. Fein und folgerichtig entwickelt sich alles aus dem Charakter des Materials. Schweden und Finnländer — sie erscheinen auf dieser Ausstellung als die Pionniere einer jungen sieghaften Schönheit.

Über den Inhalt der einzelnen Abteilungen ist noch immer kein Urteil möglich. Denn wohl niemals wurde eine

Ausstellung in so unfertigem Zustand eröffnet. Öde starrten am 15. April die Gerüste in die Höhe. Über Barrieren sprang man, kletterte über Balken. C'est une honte, sagten die Franzosen selbst, und in der Boite à Fursy wurden Spottgedichte gesungen. Wer die Erlaubnis hatte, das Innere der Gebäude zu betreten, atmete Gipsstaub ein, zerriß sich an Nägeln die Kleider und war Zeuge unglaublicher Szenen. In Räumen, die vollgestopft waren mit Stroh und Kisten, wurde geraucht. Kunstwerke, von ihren Besitzern wie Heiligtümer gehütet, lagen zerbrochen und zerschunden umher. Noch jetzt fehlt jeder Katalog. Keinen Bericht, nur Eindrücke kann man geben.

Zunächst bedauert man wieder die Zersplitterung, die Fehler in der Anlage des Ganzen. Gerade heute, wo alle Künste zum Gesamtkunstwerk zusammenstreben, wäre es neu und schön gewesen, die herkömmliche Trennung von Kunst und Kunstgewerbe fallen zu lassen, Räume herzustellen, in denen man die Atmosphäre eines Zeitalters atmet. Statt dessen wurden wie immer die beiden Abteilungen getrennt, und das Ergebnis ist das Gewohnte: die Kunstgewerbesäle wirken wie große Bazare, die Bildersäle wie die eines überfüllten Museums.

Das Kunstgewerbe ist in den Gebäuden der Invalidenesplanade untergebracht. Frankreich dominiert, wenigstens räumlich. Denn an die Pflicht des Gastgebers, für den Platz der Gäste zu sorgen, hat man sich nicht gekehrt. Es ist, als hätte bei einem Diner einer die halbe Tafel für sich, und die anderen quetschten sich, in jeder Bewegung gehemmt, an der anderen Seite zusammen. Auf keiner früheren Ausstellung wurden den Fremden so ungünstige Räume angeboten. Nie wurde so offen gesagt, daß das Ausland

nur die wirksame Folie für Frankreich zu sein hätte. Und trotz aller Repressalien ist das erstrebte Ziel nicht erreicht. Es ist möglich, daß das Bingsche Haus, das erst im Juni eröffnet wird, noch manches Überraschende bringt; möglich auch, daß schon jetzt unter den ausgestellten Dingen Gutes sich birgt. Doch es verschwindet unter dem Wust gleichgültiger, für die modernen Bestrebungen belangloser Sachen. Entweder alte Erzeugnisse — alte Gobelins und alte Metallwaren — sind ausgestellt, so daß man Antiquitätenhandlungen zu betrachten glaubt. Oder es herrscht noch ein plüschblau-sammetroter Cuivrepoli-Stil. Jede Verkaufsbude ähnelt der anderen. Auf der Leinwand, die die Räume überspannt, sind dieselben faden Ornamente und Inschriften tausendmal schablonenhaft wiederholt. Schon das gibt den Sälen etwas Kunstgewerbliches im schlechten Sinne.

Dänemark wirkt gut. Italien ist tot, und Spanien bedeckte, als ich das letztemal in der Ausstellung war, seine Erzeugnisse noch mit dem Mantel der christlichen Liebe. Amerika, dessen Kunstgewerbe bekanntlich auf hohem Niveau steht, scheint schon erfaßt zu haben, daß auf Weltausstellungen wenig zu holen ist, und beschränkte sich darauf, wertlose Exportware zu schicken. Desto imposanter wirkt Deutschland. Auch hier fehlt es nicht an geschmacklosen Dingen. Auf üble Angewohnheiten, wie das Imitieren von Stein in Stuck, hat man bei der Ausschmückung der Räume nicht verzichtet. Vielerlei Mittelmäßiges war den Transport nicht wert. Aber es tritt so zurück, daß es das Ensemble nicht stört. Die Halle von Seidl, obwohl vieux jeu, ist doch eine verständnisvolle Paraphrase des Alten. Die feinen Interieurs von Riemerschmidt und Bruno

Paul, die Kamine und Fliesenbilder von Läuger, die Räume der Vereinigten Werkstätten und der Darmstädter Kolonie — alles zeigt, daß Deutschland sich anstrengte, ernste, gediegene Sachen vorzuführen. Die Russen dürfen nach dem, was sie im Kunstgewerbepalast zeigen, nicht beurteilt werden. Obwohl sie, protegiert und umworben, die besten Räume erhielten, ist ihre Ausstellung nur ein Durcheinander von Dingen, wie sie in Wien vor 20 Jahren gemacht wurden. Daß gleichwohl in Rußland frisches Leben sich regt, zeigt der Pavillon am Trocadero, der die Pelzausstellung, Spielwaren, Stoffe und Spitzen enthält. Hier ist schon der Bau etwas ganz Originelles, echt künstlerisch in seiner urwüchsigen Einfachheit. Kein Schwindel, keine sinnlose Ornamentik stört. Jedes Material gibt sich als das, was es ist. Mit den primitivsten Werkzeugen, wie von Menschen der Urzeit, ist alles hergestellt. Von würzig-herbem Geschmack sind die holzgeschnitzten Friese, die Ofenkacheln, die Applikationsarbeiten und Teppiche. Eine solche Ausstellung, einmal nach Wien gebracht, könnte die mannigfachsten Anregungen geben.

Österreich, das gerade auf diesem Gebiet hätte glänzen können, kommt leider nicht zur Geltung. Wir wissen doch, was das österreichische Kunstgewerbe heut leistet; haben nicht vergessen, was schon die Jubiläums-Ausstellung 1898 brachte. Pletschnik, der Wagnerschüler, hatte damals die Räume geschaffen. Und dieselben Räume durch die Reproduktionen des „Ver Sacrum" bekannt — sieht man heute in Paris. Nur daß sie nicht von Pletschnik, sondern von Baumann herrühren und nicht vornehm, sondern wie ein Trödelmarkt wirken. Häßliche Teppiche hängen da. Über einem Portal prangt eine Steinarchitektur, die

mit Stoff bespannt ist. Am Treppenaufgang stehen geschmacklose, hölzerne Säulen. Dicht dabei ist ein Metallgitter, ebenfalls mit Stoffen verziert, die schon heute zerrissen sind. Vare, Vare, redde milliones! Sie wären im Lande geblieben, und die Säle würden anständig wirken, wenn man von Wien tüchtige Kräfte hätte kommen lassen. Statt dessen wurde die Arbeit Pariser Firmen übertragen, die sie in schluderiger Hast vollendeten. Auch der Hofrat Scala war seiner Aufgabe nicht recht gewachsen. Schon oft wurde in Künstlerkreisen über ihn geklagt, und die Pariser Ausstellung läßt die Desiderien als berechtigt erscheinen. Scala erfüllte, als er aus dem Handelsmuseum an die Spitze des Gewerbemuseums berufen ward, eine wichtige Mission. Er wußte im englischen Kunstgewerbe Bescheid und machte die Wiener damit vertraut, gerade in der Zeit, als es Anregungen geben konnte. Der großen Bewegung aber, die sich seitdem in Österreich vollzog, ist er nicht gefolgt. Es scheint, daß ihm der selbständige Blick für die Beurteilung des Neuen fehlt, daß er nicht recht unterscheiden kann zwischen gut und schlecht, zwischen Selbständigkeit und Nachahmung, zwischen Künstler und Geschäftsmann. Kopien alter Muster auf einer Weltausstellung vorführen, heißt den Raum für gutes Neues versperren. Die Ehre des ganzen wird durch die Schulausstellungen gerettet. Sowohl die Prager Kunstschule, wie namentlich Wien wirkt ungemein vornehm. Baron Myrbach brachte im letzten Moment den festgefahrenen Karren ins Geleise. Hoffmann streute nach allen Seiten Schönheit und Grazie aus. Sein Interieur und das von Olbrich sind Zeugen des hohen Niveaus, auf dem das österreichische Kunstgewerbe im Jahr 1900 steht. Und welche feinen Sachen liefern die

Schüler. Welch frischer Zug ist in die Anstalt gekommen, seitdem Männer wie Myrbach, Hoffmann und Moser an ihr wirken. Die Wiener Plakate und Lithographien, Spitzen und Möbel — ich nenne nur den Schrank des Fräulein Unger — gehören zum Schönsten, was die Weltausstellung bietet. Gerade auf der internationalen Arena zeigt sich das Selbständige, das Österreichische der Werke.

Die Kunst nimmt zwei Gebäude, das Petit Palais und das Grand Palais, ein, die einzigen Bauten, die das Ausstellungsjahr überdauern sollen. Und hier ist unschätzbares Material vereint. Während die Ausstellung von 1889 sich auf das neunzehnte Jahrhundert beschränkt, wird diesmal — im Petit Palais — auch die französische Kunst der früheren Jahrhunderte gezeigt. In den Sälen stehen die plastischen und kunstgewerblichen Erzeugnisse, und an der Hand der Bilder ließe sich endlich die Geschichte der französischen Malerei schreiben. Eine ebenso lockende wie schwere Aufgabe. Lockend, weil die Werke bei aller Verwandtschaft mit den gleichzeitigen deutschen und niederländischen Arbeiten doch eine spezifisch französische Note — ich möchte sagen: ein seltsames Demimondeparfüm — haben. Schwer, weil es fast ausschließlich um namenlose Meister sich handelt, deren Künstlerindividualität erst stilistisch zu umgrenzen wäre.

Im Grand Palais zieht zunächst die französische Kunst von 1789 bis 1889 vorüber, und auch diese Jahrhundertausstellung bringt wieder manche Entdeckung. Denn es handelt sich bei solcher Rückschau ja nie um feststehendes Material, da unser Verhältnis zu den älteren Meistern einem steten Wandel unterliegt. Je nach den Zielen, die die mitlebende Kunst verfolgt, sucht jedes Zeit-

alter aus den älteren Epochen sich solche heraus, mit denen es durch seelische Fäden verbunden. Man beobachtet, wie die alte aristokratische Kunst langsam ausklingt, wie die Nachzügler des Rokoko sich vergeblich abmühen, noch in der neuen demokratischen Welt Boden zu finden. Frau Vigée-Lebrun zieht ihren Baroninnen die bürgerliche Kleidung der Engländer an. Fragonard und seine Freundin Marguerite Gérard schrauben sich in mühsames revolutionäres Pathos empor. Greuze versucht, streng, spartanisch-eisern zu sein. Dann ein Szenenwechsel. Ein junges, plebejisches Geschlecht erscheint. David wird der Maler der blutvergießenden Freiheit. Prudhon beklagt die Schönheitswelten, die das Plebejertum zerstörte. In den Bildern Drollings, Pierre Maurins und Leopold Boillys feiert der „dritte Stand" seine Flitterwochen. Es entsteht eine Volkskunst aus denselben Ursachen wie vorher in England und noch früher in Holland. Dann hebt sich die Gestalt Buonapartes empor. Gros schreibt das napoleonische Epos. Nachdem dieses ausgeklungen, kommt wieder das Königtum. Gérard wird der Poträtmaler der aristokratischen Gesellschaft, die ihre hierarchische Rangordnung neu herstellt. Die Restauration sucht zunichte zu machen, was die Revolution erkämpfte, und als Protestbewegung stellt der Romantismus sich ein, trägt Feuer, Leidenschaft und lodernde Flammen in die Grauheit des Tages. Die Kunst Géricaults und Delacroix' entlädt sich unter Donner und Blitzen. Müdes Ermatten folgt diesem Orkan, stille Elegik dem himmelstürmenden Pathos. Schließlich versöhnt sich die Kunst mit dem Leben, richtet häuslich auf dieser Erde sich ein. Courbet malt Modernes mit den Farben der Bolognesen. Manet begründet für das Neue den neuen

Stil. Das rollt sich in der Jahrhundertausstellung wie ein Drama ab, illustriert durch Bilder, die, aus Provinzialgalerien und Privatsammlungen stammend, sich bisher fast gänzlich den Blicken entzogen.

An diese Jahrhundertausstellung schließt sich die Decennalausstellung an: das französische Schaffen von 1889 bis 1899 umfassend. Zunächst — im Lichthof — feiert die Plastik Triumphe. Heute mehr als je ist sie die starke Seite der französischen Kunst, und nur in einem Land, das nie Gelüste nach einer lex Heinze hatte, nie die Sinnlichkeit in die Zwangsjacke steckte, konnte sie zu dieser Blüte gedeihen. Rodin namentlich — in dem Pavillon am Pont d'Alma — tritt in seiner ganzen Größe hervor. Der rechte Flügel des Gebäudes ist der Malerei gewidmet. Emile Adan, Agache und Aublet; Barau, Jean Beraud, Armand Berton, Besnard, Billotte, Blanche, Bonnat und Breton; Carrière, Cazin, Collin, Cormon, Benjamin Constant, Cottet und Courtois; Dagnan-Bouveret, Damoye, Dantan, Desgoffe, Paul Dubois, Julien Dupré und Carolus Duran; Maurice Eliot, Fantin-Latour, Gabriel Ferrier, Friant, Gervais und Gervex; Harpignies, Hébert, Henner und Jeanniot; Laurens, Lefèbvre, Lhermitte, Lunois; Menard, Montenard, Meunier, Pointelin, Prinet; Raffaelli, Tony Robert-Fleury, Rochegrosse, Roll, Roybet; Toudouze, Vibert, Vollon, Willette — sie alle ziehen mit den Hauptwerken eines Jahrzehnts vorüber. Fast jedem ist eine Wand, vielen ein ganzer Saal gewidmet. Wer die französische Kunst der letzten zehn Jahre studieren will, kann es nur hier.

Gleichwohl zeigt die alphabetische Reihenfolge, daß in dieser Abteilung mehr ein planloses Durcheinander als historische Klarheit herrscht. Nur das Lebendige, nicht

Mumien hätte man hervorziehen sollen, hätte zum mindesten durch die Anordnung klarstellen müssen, welche Werke Ausdruck ihrer Zeit sind und in welchen anderen nur Altes sich auslebt. Denn ein Begriff von den Tendenzen eines Jahrzehnts wird unmöglich gegeben, wenn man Werke von achtzigjährigen und von dreißigjährigen Künstlern, Erzeugnisse der Historienmalerei und des Klassizismus, der altmeisterlichen Tonmalerei und des Pleinair wirr durcheinander wie Kraut und Rüben serviert. Dabei fehlt jede Intimität. Nur pomphafte Galerien im Stil der Louvresäle dehnen sich aus — gut für große Bilder, aber nicht für kleine, die auf diesem Hintergrund jede Wirkung verlieren. Auch die Überraschungen sind gering. Noch heute erinnere ich mich des gewaltigen Eindruckes, den die Ausstellung 1889 auf mich machte. Damals war alles neu. Alle großen Meister tauchten wie plötzliche Geistererscheinungen auf. Seitdem hat sich im Ausstellungswesen vieles geändert. Statt in vierjährigen Intervallen finden sie jedes Jahr statt. Was nicht nach München kam, war in Berlin oder Wien, in Dresden oder Venedig zu sehen. Also macht man auf der Weltausstellung lediglich ein Repetitorium durch, sieht noch einmal, was man schon kannte. Und wie im Salon ist das Fehlen jungen Nachwuchses fühlbar. An den bekannten Meistern, die die Höhe ihres Schaffens überschritten haben, ist nicht viel gelegen. Nur die Jugend verbürgt die Zukunft. Wo ist sie? Wenn ich mich frage, was ich auf der Ausstellung lernte, inwieweit sie das Bild, das ich vom französischen Schaffen der letzten Jahre mir machte, ergänzt und berichtigt hat, welche neuen Künstler in ein Geschichtswerk aufzunehmen oder für Wiener Ausstellungen zu empfehlen wären, so ist das Ergebnis überaus dürftig.

Neu waren mir Lucien Simon, dessen Zirkusszenen mit der Verve des Degas gemalt sind; Eugène Lomont und Paul Thomas, die das Weben der Sonnenstrahlen, die durch geöffnete Türen in schummerige Räume dringen, mit der Feinheit Hoochs, doch in ganz modern kühl silbergrauen Tönen schildern; Hippolyte Fournier, dessen Riesenbild eines betenden Mönches durch erstaunliche Bravour frappiert; H. Thiérot, dessen Waldlandschaften mit badenden Nymphen eine feine Eklogenstimmung haben; Antoine Leclerq, der in seinem schleierhaften Weißgrau wie ein bleichsüchtiger Carrière anmutet; Paul Albert Laurens, wohl der Sohn des Historienmalers, der mit vornehmen Damenporträts und zarten Lampenlichtstudien auftritt. Größer als früher hebt die Gestalt Henri Martins sich ab. Von den Werken, die er bringt, ist meines Wissens nur ,,Vers l'abîme" in Wien bekannt. Andere, wie die Dantevision und das wunderbare Frühlingsbild, dem Tichy die Anregung zu seinem ähnlichen Werke dankt, würden die Ausstellung nicht weniger lohnen. F. Humbert, Puvis' Nachfolger im Pantheon, fällt durch gute Porträts im Sinne Gainsboroughs, Bilder von feinem angelsächsischen Aroma, auf. Die grauen, sehr ästhetischen Damenporträts von Aman-Jean und die fast ägyptisch stilisierten von Gandara fesseln durch ihre vornehme Modernität. Boutet de Monvel, mehr als Zeichner denn als Maler berühmt, überrascht durch ein Bild, das wie ein gemalter Gobelin oder wie ein moderner Pisanello wirkt. Auch die merkwürdigen Werke Jean Vebers ,,Die Gnomen bei der Königin" und ,,L'homme aux poupées" hatte ich noch nirgends gesehen. Eine dankenswerte Bereicherung meiner Kenntnisse, aber für eine Weltausstellung geringe Ausbeute. Frankreich hat — wie beim

Kunstgewerbe — die eine Seite der Tafel für sich beansprucht. Gedrängt und gedrückt schieben auf der anderen Seite sich die übrigen Nationen zusammen. Doch wie beim Kunstgewerbe entspricht der räumlichen Ausdehnung nicht die Qualität des Inhaltes. Zahlreiche Wände, obwohl mit Bildern bepflastert, sind leer. Viele Länder könnten weit imposanter als die Franzosen wirken, wenn sie die Möglichkeit gehabt hätten, ihre Truppen gleich vollzählig ins Feld zu schicken.

Den linken Flügel des Grand Palais durchschreiten, bedeutet eine Reise um die Welt. Alle Kulturvölker des Erdballs von Portugal bis Japan, von Italien bis Norwegen haben sich bemüht, ihr Bestes zu zeigen. Ölbilder, Pastelle, Aquarelle; Feder-, Bleistift- und Kreidezeichnungen; Radierungen, Holzschnitte, Lithographien — es ist alles da, was das Herz sich wünscht. Wenn man gleichwohl schwer über achtungsvolle Langweile hinauskommt, so liegt das teils daran, daß die Durchwanderung einer Saalflucht mit 3000 Bildern mehr an physische Ausdauer, als an Kunstempfindlichkeit appelliert. Teils daran, daß vieles und das Beste durch frühere Ausstellungen bekannt ist, sich schon zum dritten-, viertenmal präsentiert. Schließlich daran, daß das Hauptinteresse heute dem Gewerbe gehört. Hier ist Werden und Keimen. Hier erproben die frischesten, stärksten der jungen Talente ihre Kraft. Die Malerei hat ihre großen Probleme gelöst. Sie ruht aus, sagt in abgeklärtem Stil, mit vornehmer Ruhe noch einmal, was sie vor zehn Jahren jauchzend, mit unbändigem Trotz in die Welt schrie.

Es läge nahe, im Anschluß an die Werke die nationalen Unterschiede der einzelnen Völker zu besprechen, jedem Land seinen Platz in der Universalkarte der modernen Malerei anzuweisen. Doch solche vergleichende Kunstgeschichte würde keinen Artikel, sondern ein Buch ergeben. Auch wäre Neues nicht viel zu sagen. Denn — hat sich wirklich in den letzten Jahren so wenig verändert, oder kommt auf Weltausstellungen Neues, sich Vorbereitendes nicht zu Wort? — es stimmt im wesentlichen noch das, was ich vor sieben Jahren in meiner Geschichte der Malerei gesagt habe. Manche Abteilungen wirken wie Illustrationen des dort gegebenen Textes. Statt in allgemeine Erörterungen einzugehen, verzeichne ich also nur die Wandlungen, die sich seitdem vollzogen haben, und nenne die Künstler, die, nach Wien geladen, anregend wirken könnten.

Den Anfang im Untergeschoß macht Belgien, und man genießt das Gebotene wie einen schweren Lunch mit Porter, Beefsteak und Ei. Denn mit dem Worte „vlämisch" ist noch heute der Charakter der belgischen Kunst beschrieben. Das schwere Blut des Jacob Jordaens scheint noch jetzt in den Malern zu fließen — natürlich abgesehen von Fernand Khnopff, der inmitten dieses starken Geschlechtes wie der Angehörige einer anderen anämischen Rasse anmutet. Er, der Österreicher, und Rops, der Ungar, sind Ausnahmen. Auch Evenepoel, der jungverstorbene, erst nach seinem Tod entdeckte Meister, scheint mehr in die Manetschule zu gehören. Sonst lieben die Maler wie zu Jordaens Tagen alles Quammige, Fette: feiste Rinder, schwere Lastgäule, dicke Hunde, saftiges Gemüse und speckiges Menschenfleisch. Selbst die Landschaft bekommt unter ihren Händen etwas Behäbiges, Sattes, von Dünger und

Regen wie von Speise und Trank genährt. Die Wogen des Meeres fließen so schwer, als ob sie aus Öl, nicht aus Wasser bestünden. Damit verbindet sich die Freude an saftig-üppigen Farben und eine faustkräftige, robuste Mache. Die großen Formate herrschen demnach in den belgischen Sälen vor. Man sieht eine Riesenlandschaft von Courtens, die Kuhschwemme von Claus, die gewaltigen Gäule Verwées. Frédéric, in seinem Triptychon, malt eine Kaskade nackten Menschenfleisches: dicke, quappige Kinder, Buben und Mädchen, die jubelnd in die Flut des Lebens hinaustanzen, vom Strudel erfaßt werden und an den Klippen zerschellen. Der zweite Charakterzug der belgischen Kunst tritt hier hervor. Dasselbe Land, das im siebzehnten Jahrhundert Jacob Jordaens, den Maler der Freßgelage, hervorbrachte, hatte auch den düsteren Pessimisten Pieter Brueghel, den Maler der armen Leute und des Assommoir. Und ein Nachfolger Brueghels lebt noch jetzt: Eugène Laermans hat in seinen Bildern „Der Blinde" und „Der Trunkene" Werke von grausigem Ernst, von Brueghelscher Schärfe geschaffen.

Zur selben Zeit, als in Flandern Jacob Jordaens lebte, malte in Holland Pieter de Hooch. Damit ist angedeutet, welcher Unterschied noch jetzt zwischen beiden Ländern besteht. In Belgien faustkräftige Bravour, hier schlichte Traulichkeit. Dort forsches Drauflosgehen, hier jenes Phlegma, das alle Neuerungen, alle kühnen Versuche meidet, still und selbstzufrieden bei gewohnten, einmal liebgewonnenen Dingen beharrt. Durch hohes Alter wird solch ökonomischer Kraftverbrauch, solch vernünftiges Leben belohnt. Seit meiner frühesten Jugend kenne ich die Namen Apol, Bastert, Blommers, de Bock, Bosboom, Ten Cate, du Chattel, Henkes, Israels, Klinkenberg, Maris, Mesdag, Ter

Meulen, Neuhuys, Sande-Bakhuyzen, Therese Schwartze. Und dieselben Namen stehen noch immer im Katalog. Es ist, als hätte man die Auflage von 1889 neu abgedruckt und auch die nämlichen Bilder geschickt. Holland bietet die seltsame Erscheinung, daß in einer nervösen Zeit Menschen gar keine Nerven haben, daß in einer unruhigen, rastlos suchenden Epoche Maler mit der Beschaulichkeit der alten Meister arbeiten. Nicht einmal Toorop, den zwei Zeichnungen spärlich vertreten, bringt einen erfrischenden Mißklang in die vornehme, ein wenig einschläfernde Güte.

Dänemark ähnelt Holland. Dieselbe Schläfrigkeit, dieselbe tatlose Ruhe, dasselbe Sichverkriechen im Nebel. Hier wie dort nichts Sprühendes, Lichtes. Weich wallender Dämmerschein, aus dem die Figuren sich lösen. Nur statt des Phlegmas mehr zitterndes Sehnen, ein wollüstig-wehmütiges Schwelgen im Traum. An das Stück Erde, das ihm geblieben, klammert der Däne sich mit rührender Zärtlichkeit an. In seinen vier Wänden nistet er sich ein, in jenen altväterischen Zimmern, die so gemütlich sind, so zu sinnendem Träumen laden, wenn die buntbeschirmte Lampe schummeriges Licht verbreitet, die Zigarette dampft und das Wasser im Teekessel brodelt. Wohl macht auch in Dänemark der „Neuidealismus“ sich bemerkbar. Joachim Skovgaard, mit seinem „Christus im Totenreich“ und den „Gichtbrüchigen am See Bethesda“ vertreten, bemüht sich, Dänemark eine Monumentalkunst zu schenken. Harald Slott-Möller und J. F. Willumsen huldigen einer stilisierenden Symbolistik. Doch ich gestehe, daß mir dafür — namentlich für Willumsens Chinoiserien — noch das Verständnis fehlt. Für mich sind noch Kroyer und Johansen die repräsentierenden Männer der dänischen Kunst. Kroyer, lieb

und gemütlich in seinen kleineren Bildern, hat daneben einen Zug ins Große, der sonst selten in der dänischen Malerei vorkommt. Seine „Sitzung der Kopenhagener Akademie der Wissenschaften“ ist wieder eines jener modernen „Regentenstücke“, wie nur er sie zu malen weiß. Johansen in seiner stillen Verträumtheit ist ganz Däne. Ein Abend in meinem Hause, der Christbaum, Großmutters Geburtstag, Mama Geschichten erzählend — nennt er die Bilder, die er nach Paris geschickt hat. Alle sind von früheren Ausstellungen bekannt, und alle haben noch denselben frischen, duftigen Zauber. Irminger, Ilstedt, Johann Rohde, Julius Paulsen in ihren zarten Interieurs und feinen Landschaften — sie sind sämtlich Persönlichkeiten, jeder vom anderen verschieden, und doch geht durch ihre Werke derselbe diskrete Zug, dieselbe leise träumende Wehmut. Und zwei Jüngere, die in Wien nicht bekannt sind, seien besonders genannt. Der eine ist Ejnar Nielsen, dessen Porträts einer alten Dame und eines kranken Mädchens besonders fein diese dänische Note haben. Der andere, Hammershöj, der das magische Licht, das in halbdunklen Zimmern webt, mit so exquisitem Sinn für Tonwerte schildert. Eine hellgraue Wand, darauf ein Kupferstich in schwarz profiliertem Rahmen; ein weißes Tischtuch, darauf eine blauweiße Tasse; im Hintergrund ein junger Maler, der den Probedruck einer Radierung betrachtet; ein junges Mädchen, das still sinnend am Fenster lehnt — das ist etwa der Inhalt seiner Bilder, die in ihren kühlen silberigen Tönen so schön sind, wie einst in goldenen die des Pieter de Hooch.

Schweden, von Zorn geordnet, frappiert wie stets durch die erstaunliche Virtuosität, die blendende Geschicklichkeit seiner Maler. Aus dem kleinen gemütlichen Kopen-

hagen tritt man in das großstädtisch rauschende, sinnlich raffinierte Stockholm. Auf die Beschaulichkeit folgt unruhige Nervosität, den stillen Träumern eine Gruppe von Künstlern, die das Flüchtigste, Ungreifbarste, was es gibt — blitzartig wechselnde Bewegungen und alle Bizarrerien des Lichtes — in prickelnd kapriziösem Stil kommentieren. Zorn hat es fertig gebracht, in seinem Porträt des Königs Oskar ein Werk zu schaffen, das ein Repräsentationsbild und ein Kunstwerk ist. In seinem Tanz vor dem Wirtshaus lebt, atmet, vibriert alles. Sein Porträt einer Bäuerin ist eine Fanfare sprühend leuchtender, rotgelber Töne. Karl Larsson in dekorativen Panneaux zeigt die spielende Leichtigkeit, die kokette Grazie seines Pinsels, und Prinz Eugen wird immer mehr der erste Landschafter seines Landes. Sonst sind Oscar Björck, Hanna Hirsch, Richard Bergh mit sehr lebendigen Bildnissen, Nils Kreuger, Nordstroem, Axel Sjöberg, Wallander und Wahlberg mit aparten Landschaften da. Namentlich Dämmerungserscheinungen: wenn silberne, gelbe, orangene Lichter über den Spiegel eines Sees oder nächtliche Straßen huschen, buntbewimpelte Gondeln leicht über die Fluten gleiten, das Abendrot über dem Meere spielt, die Sonne ihre letzten Strahlen über dunkle Baumwipfel breitet oder das Licht der Leuchttürme mit der Dämmerung kämpft — werden mit gewohnter Meisterschaft geschildert. Und neben diesen Älteren, die die sprühendsten Lichtphänomene festhalten, stehen Jüngere aus der Schule Karl Larssons, die mehr nach großzügiger, dekorativer Wirkung streben. Gustav Fjaestad, im Wiener Künstlerhaus schon bekannt, hat ein Bild hier, das mächtig wie ein Mosaik aus seiner Umgebung herausleuchtet. Und viel Ähnlichkeit mit ihm hat Herman

Norrmann, dem ich noch nicht in unseren Ausstellungen begegnete.

Die Marke Norwegens ist wie immer die, daß an jeder Wand ein Ibsenporträt hängt und daß sehr viele Schneebilder vorkommen. Nur zahmer, zivilisierter sind die Maler geworden, die vor zehn Jahren so derb und ungeschlacht auftraten. Jörgensen, Kolstoe, Krogh, Soot, Gustav Wentzel — sie malen nicht mehr jene hünenhaften Matrosen und Fischer, all jene Riesenbilder, die damals den norwegischen Ausstellungen etwas so Brutales, Herausforderndes gaben. Das Format ist kleiner. Die in allen Tönen des Regenbogens schillernde Farbe hat etwas Geschmeidiges, subtil Weiches bekommen. Die Zeit der künstlerischen Flegeljahre, der großen Kraftproben ist vorbei, man ist versöhnlich geworden, malt angenehme, gefällige Bilder, die auch im Bürgerhaus hängen können. Selbst die Landschaften haben nicht mehr die asketische Herbheit, die düstere Einsamkeitspoesie von früher. Der Chick hat sich der norwegischen Palette bemächtigt und aus den ernsten Schneefeldern glitzernde Skating-Rinks gemacht. Mit Fritz Thaulow bahnte sich diese Wandlung an, und man bemerkt heute, daß sein Können ein wenig zur Routine geworden, daß die Wellen seiner Weiher ein wenig gefallsüchtig schillern. Neu sind Borgen, Hennig, Hjerlow und Stenersen in die Phalanx der norwegischen Landschaftler eingetreten, und besonders anziehend ist Halfdan Ström, der Lichtstrahlen, die aus stillen Fenstern über einsame Landschaften zucken, dunkelblaue Weiher, nächtliche Himmel und bunte Frauenkleider, die als pikante Farbenflecke sich von dunkelgrünen Wiesen abheben, mit einer an Cazin streifenden Tonfeinheit schildert.

Die nächsten Säle zeigen, daß auch in der Schweiz frisches Leben sich regt. Bisher war von diesem Lande selten die Rede. Koryphäen wie Boecklin wurden zu Deutschland, Künstler wie Robert und Gleyre zu den Franzosen gerechnet. Und auf die Kleineren einzugehen war die Lust gering. Das schöne Werk „Die Schweiz im neunzehnten Jahrhundert", das unter Seippels Redaktion erschien, klagt über diese stiefmütterliche Art, mit der die Geschichtschreibung sich der Schweiz gegenüber abfand. Es rühmt, wie viel tüchtige Maler das kleine Land hervorbrachte. Und durch die Pariser Ausstellung wird der Beweis geliefert. Man ist erstaunt, Künstlern wie Louise Breslau, Eugène Burnand, Carlos Schwabe, Charles Giron oder Albert Welti, die sonst immer als Pariser oder Münchener auftreten, unter ihren Landsleuten zu begegnen. Man sieht, daß Sandreuter doch höher einzuschätzen ist, als bisher geschah. Und namentlich in Hodler macht man die Bekanntschaft eines Künstlers von ganz urwüchsiger, herber Kraft. Das Züricher Künstlerhaus besitzt seine besten Sachen. Drei Werke — der Tag, die Nacht, Eurhythmie — vertreten ihn in Paris. Alle frappieren durch einen männlichen großen Stil, der die Linienrhythmik des Puvis de Chavannes mit der malerischen Wucht Max Slevogts eint.

Doch das Hauptereignis der Ausstellung ist, daß die Russen erstmals all ihre Batterien ins Feld schicken. Rußland war bisher eine verschlossene Welt. Was auf internationalen Ausstellungen gezeigt wurde, spiegelte veraltete europäische Kunst mit einem Stich ins Barbarische wieder. Nur die Petersburger Kunstzeitschrift „Mir Iskustwa" und jene kleine Ausstellung, die eine Gruppe russischer Landschafter vor ein paar Jahren in München veranstaltete,

ließ ersehen, daß neben dieser altmodischen, charakterlos kosmopolitischen Kunst eine junge, spezifisch russische Kunst emporkeimte. In Paris steht man vor dieser Kunst mit derselben Überraschung, wie einst vor den norwegischen Werken. Gleich die Eingangshalle mit den Skulpturen Antokolskys bereitet die Stimmung vor. Religiöse Bildwerke überwiegen: Kruzifixe, Kirchenväter, Eremiten. Die Streitaxt im Arm, wie ein wilder Urmensch, steht Ermak, der Eroberer Sibiriens, da, daneben mit wehender Schärpe, unwiderstehlich, gewaltig, der große Peter. Zwischen ihnen sitzt, ernst repräsentierend, in byzantinischer Feierlichkeit, Alexander III. Und zur Seite dieser Kolosse eine zarte Büste, ein blasses, feines Gesicht mit verschwommenem, träumendem Auge: Nicolaus II., der Däne auf dem Thron der Reußen, der Jacobsenmensch in das Land Dostojewskys versetzt. Ähnliche Gegensätze gehen durch die Malerei. Mit wilder, unverbrauchter Kraft treten die einen in die Kunstwelt ein. Mit einer Urwüchsigkeit malen sie und Kühnheit, als sei der Gebrauch von Pinsel und Farben erst für sie erfunden. Geschichtsbilder sieht man, fast barbarisch, doch von packender Größe, Schilderungen aus dem Volksleben von düster wunschloser Schwermut: arme Leute, die, von Polizisten geführt, schwer und gleichgültig dahintaumeln; Popen, die mit dem Gebetbuch durch einsame Steppen schreiten; Zigeunerkinder, die sich um glimmende Feuer lagern; stierblickende Bauern, die in dumpfer Verzückung vor Kruzifixen Gebete murmeln. Jenes Beklemmende, Herzzuschnürende, das über den „Gebrüdern Karamasow" oder der „Macht der Finsternis" liegt, strömt aus den Bildern. Daneben zeigt sich, daß eine tausendjährige Tradition über Rußland liegt. Man steht vor einer kirch-

lichen Kunst, die von den Erzeugnissen unseres Jahrhunderts sich so unterscheidet, wie von den Werken der Renaissancemeister die der Mönche vom Berge Athos; vor einer Kunst, in der, nicht imitiert, sondern kraftvoll groß, die ganze starre Tradition des byzantinischen Mittelalters lebt. Und schließlich fesseln Landschaften von fast dänischer blutloser Zartheit. Victor Wasnezow, der gewaltige Schöpfer der Kuppelbilder in der Wladimirkirche von Kiew, ist unter allen wohl die größte Erscheinung. Kein einzelner, sondern der Geist der Kirche hat, scheint es, diese Bilder geschaffen. Noch heute lebt jene goldstrotzende, den Geist umnebelnde Kunst, die einst die Mosaiken der Sophienkirche schuf. Doch nicht nur Heiligenbilder von hieratischem Ernst hat Wasnezow gemalt. Er malt Skythen, die mit Lanze und Streitaxt sich bekämpfen; Ritter, die wie Boecklins Abenteurer über einsame Steppen ziehen; Harpyien, die mit Kassandrablick ins Unendliche starren; Parklandschaften, über denen der romantische Zauber eines zerbröckelnden Rokoko liegt, und Wälder, in denen die Geister der russischen Märchen hausen. Nächst Wasnezow fällt Michel Nesterow auf, auch Mönchs- und Heiligenmaler, doch so verschieden von jenem, wie etwa Zurbaran von den Mosaizisten Venedigs. Dann Valentin Serow, machtvoll als Bildnismaler, bestrickend als Landschafter. Und in der Nähe sieht man die Werke Maliavines: Bauern, reckenhaft gewaltig, wie Könige der Urwelt; sieht jenes Bild, das er Le Rire nennt, macbethhafte Weiber, in brandrote Fetzen gehüllt, mit wahnsinnigem Lachen in die Landschaft hinausgrinsend — das Ganze hingeschleudert mit einer Wucht, neben der Zorns kühnste Bilder ängstlich und glatt erscheinen. Apollinaris Wasnezow, der Landschafter, sei als letzter genannt.

Er war längst bekannt als großer Künstler, der die düstere Öde Sibiriens, seine dunklen Ebenen und unendlichen Urwälder in mächtig einfachem Stil interpretierte. Aber so stark wie diesmal ist er noch nie erschienen. Sowohl die kleineren Bilder, die er im Grand Palais hat, wie die großstilisierten sibirischen Landschaften, die er als Friesbilder für den Trocadero-Pavillon malte, gehören zum Mächtigsten, was die moderne Landschaftsmalerei schuf.

Unter den russischen Malern sind — das Schicksal ist hart — auch die Warschauer Polen verzeichnet, und ich trat in diese Säle mit besonderer Neugierde ein. Denn die polnischen Schriftsteller sind groß in der Verherrlichung ihrer Maler, schreien mit vollen Backen in die Welt, es gebe eine polnische Kunst, die nichts mit der russischen, österreichischen oder deutschen gemein hätte, sondern durchtränkt sei vom Saft der heimischen Scholle; eine Kunst, in der die ganze Ritterlichkeit und das ganze Leid dieses heldenmütigen zerstückelten Landes lebe. Nun, die Gesichter sind polnisch; polnisch auch die Kostüme. Es wird viel gekämpft, viel geweint und geschluchzt. Junge Helden sterben. Ahasver irrt obdachlos über die Erde. Aber wodurch diese polnische Tränenstimmung sich von der unterscheidet, die vor einem Menschenalter international war; was in der Anschauung, der Technik die Werke Polnisches haben, frage ich noch jetzt vergebens.

Dagegen bedeutet Finnland eine wichtige Provinz der modernen Kunst. In diesen Sälen lachen die Leute am meisten. Hier werden die dümmsten Witze gemacht. Das zeigt schon, daß es um sehr aparte, sehr originelle Werke sich handelt. Albert Edelfelt mit acht Bildern tritt wie immer besonders hervor. Axel Gallén bringt Proben

seiner dekorativ stilisierenden nordischen Kunst. Eero Järnefeld entzückt durch duftige Akte und leuchtende Landschaften. Doch auch Magnus Enkkell, Pekka Hallonen, Victor Westerholm wird man seit dieser Ausstellung nicht mehr vergessen. Leider kommen in den Riesensälen des Grand Palais gerade diese finnischen Bilder nicht zu Wort.

Im oberen Stockwerk des Grand Palais tritt man aus den französischen in die japanischen Säle und merkt kaum einen Unterschied, weil zum erstenmal Japan europäische Toilette trägt. Zwei Säle mit Seidenmalereien erinnern daran, welchen Einfluß der Osten auf die Kunstentwicklung Europas übte. Der Hauptsaal zeigt, wie die von Japan befruchtete europäische Kunst nun ihrerseits maßgebend für Japan wurde. Die Geschwindigkeit dieses Umschwungs ist rapid. Alles, was in Paris zu lernen ist, haben die jungen Japaner sich mit jongleurhafter Fingerfertigkeit angeeignet. Große Ölbilder in dicken Goldrahmen, aufgebaut nach allen Regeln unserer perspektivischen Lehrbücher, hängen da: Junge Mädchen, die wie bei Bastien-Lepage am Rande der Wiese träumen und sich umspielen lassen von den Strahlen der Sonne; Netzflickerinnen, die wie bei Liebermann auf einsamer Düne stehen; Arbeiter, die wie bei Meunier müde nach Hause ziehen; Seeleute, die wie bei Kroyer über das abendliche Meer hinausblicken; Landschaften, die in allen Farben der Schotten leuchten, oder wie bei Cazin in nächtlichem Dämmer zerfließen. Es sind sehr geschickte, sehr feine Bilder. Seiki Kuroda, Hatiro Nakagawa, Saburosuke Okada, Eiaku Wada, Shinyu Watanabe, Hiroshi Yoshida,

also sehr japanisch lauten die Namen der Maler. Doch nicht in japanischen, sondern in eleganten lateinischen Lettern sind sie auf die Bilder gesetzt. In Gehrock und moderner Krawatte stellen auf ihren Selbstbildnissen die Künstler sich dar. Die alten japanischen Kostüme, die alten Schmucksachen, die sie malen, haben das ethnographische, archäologische Interesse für sie, wie für uns die Altenburger oder Miesbacher Volkstracht. Von Hohenberger, Mortimer Mempes oder einem anderen europäischen Japanmaler könnten die Bilder herrühren. Der allgemeinen Europäisierung des Landes ist auch die Kunst gefolgt.

So ist der Unterschied zwischen den modernen japanischen und den sich anschließenden amerikanischen Sälen nicht groß. So wenig wie dort in das Land der aufgehenden Sonne wird man hier in den wilden Westen versetzt. In Paris oder London, in München oder Holland sind die Maler zu Hause, und auch diejenigen, die in Amerika arbeiten, malen, als sei der Ozean, der sie von Frankreich trennt, nicht schwerer überschiffbar, als die Seine. Ihre Kunst ist ein Resumé der europäischen, das Ergebnis einer Kultur, die alle Säfte Europas in sich einsaugte, aus den Anregungen, die unsere führenden Geister gaben, neue, sehr geschmackvolle Werte schuf. Das Rodin-Bildnis und einige Damenbildnisse John Alexanders, die jungen, von Sonnenstrahlen umspielten Mädchenkörper Stewarts, Harrisons Marinen und Hitchcocks Magnificat beherrschen den ersten Saal. Dann folgen die kraftvollen Werke von Gari Melchers und die zarten Grisaillen von Mac Ewen, die wunderbaren Landschaften des verstorbenen Inness, Abbeys Hamlet, Allegorien von Kenyon Cox und die in ihrer Tonschönheit so bestrickenden Werke Chases. Schließlich als Krone des

Ganzen die Bildnisse Sargents und Whistlers. Sarah Sears mit einem Damenporträt, dem die Nachbarschaft von Whistlers Femme blanche nichts schadet, Henry Snell mit einer zartgetönten Marine und Maxfield Parrish mit einem tieftonigen Märchenbild fallen neben diesen internationalen Berühmtheiten als neue Erscheinungen auf. Es gibt wenige Säle, in denen so viele Meisterwerke dicht beieinander hängen; wenige, in denen die dekorative Harmonie so fein gewahrt ist. Kühne Lichtexperimente, wie sie früher Tarbell und Dannat malten; gleißende Farbenbuketts, wie Vonnoh sie zusammenstellte, kommen nicht mehr vor. Whistlers Tonschönheit scheint das Ziel aller Amerikaner zu sein. Nicht Naturstimmungen in frischer Unmittelbarkeit und schneidiger Wahrheit wollen sie festhalten. Sie wollen Bilder malen, die fein und discret einem gegebenen Milieu, dem hellen Gesamtton der amerikanischen Wohnungen, sich einfügen.

Wenn die Kunst eines Landes noch heute eine in sich abgeschlossene Welt bedeutet; wenn es ein Volk gibt, das frei von allen fremden Einflüssen blieb, ganz auf sich selbst steht, den größten Gegensatz zu Frankreich darstellt, so ist es England. Hier lebt eine Inselkunst, von der keine Brücken zu der des Kontinents führen. Hier wurde impressionistisch gemalt zu einer Zeit, als bei uns eine starre Linienkunst herrschte. Hier zog der Neuidealismus herauf schon damals, als auf dem Kontinent Manet seine impressionistischen Versuche machte. Freilich, nach Tagen der Bewegung kommt Stillstand. Nach all den Anregungen, die England unserer Malerei und unserem Kunstgewerbe gab, ruht es heute auf seinen Lorbeeren aus. Mason und Walker, Rossetti und Leighton schweben noch immer über dem englischen Schaffen. Müde Erschöpfung, seniles Rück-

wärtsschauen ist dem großen Kräfteverbrauch der letzten Jahre gefolgt. Einige Herrenporträts, wie die von Ouless und Orchardson, sind die einzigen kernigkraftvollen Werke. Sonst herrscht Goldschnittlyrik: ein fader abgestandener Ästhetizismus, der den Stil Rossettis und Walkers in den Beischlags und Hermann Kaulbachs transponiert. Strohblonde Tanagradamen lassen dezent die edle Linienrhythmik ihres Körpers ahnen. Empiredamen sitzen am Spinett, schreiben dem Liebsten Briefe, sinnen beim Betrachten eines Brautbuketts weltschmerzlich altjüngferlichen Gedanken nach. Backfische und Babys, im Grünen lagernd oder am Strande badend, erfreuen alte Herren durch die niedliche Unschuld ihrer Posen. Bäuerinnen winken dem Gatten einen Abschiedsgruß zu. Arbeiter geben nach des Tages Mühe sich heroisch-sentimentalen Empfindungen hin. Kühe und Schafe, frisch gewaschen, liegen auf frisch gemähtem, sauber gepflegtem Grase. Apfelbäume blühen. Regenbogen breiten biblisch feierlich über reinliche Wiesen sich aus. Alles ist ladylike, parfümiert, glatt, auspoliert, süßlich. Poetische Unterschriften, Stellen aus Tennyson, sollen den empfindsamen Zauber steigern. Die Namen sind dieselben, die seit zwanzig Jahren auf allen Ausstellungen Englands paradieren, und nur die Güte der Bilder ist, da sie Altes aufwärmen, geringer. Daß tote Meister, wie Burne Jones, Leighton, Millais und Moore, alte Herren wie Watts, Herkomer, Briton-Rivière, Tadema, noch die Hauptkosten tragen, ließe auf das Fehlen jedes repräsentationsfähigen Nachwuchses schließen, wenn nicht das „Studio" zeigte, daß es in England doch auch andere Künstler gibt, und wenn wir nicht wüßten, daß die Boys of Glasgow nie Zulaß zu den britischen Ausstellungen finden.

Nun ein Szenenwechsel. Auf das verschämte Lispeln folgt pathetisches Schreien. Beduinen kämpfen, antike Viergespanne sausen daher, die Bewohner Pompejis suchen in wahnsinniger Hast sich vor dem glühenden Lavameer zu flüchten, die edle Rosinante Don Quixotes baumelt wiehernd am Flügel der Windmühle, und die Schrecken des jüngsten Tages kündigen sich an. Selbstverständlich befindet man sich in Spanien. Alvarez Dumont, Benlliure y Gil, Ulpiano Checa, Morena Carbonero heißen die Meister der Werke. Und unter diesen Riesenbildern ist die Kleinware ausgebreitet: bunte Prozessionen, Cavaljeros in Wallensteinstiefeln, viel Fortunysches Rokoko; Krüppel, Idioten, Gelähmte und Blinde, doch selbst diese Bilder durch genrehafte Witze verdorben. Es ist im stolzen Spanien also alles beim Alten. Um neue Kunst zu sehen, muß man nach dem Montmartre hinauf in das Atelier Zuloagas gehen.

Fast noch rückständiger, soweit es möglich ist, wirkt Portugal. Denn während die spanischen Historien wenigstens koloristisch eine gewisse Modernität erstreben, zeigen die portugiesischen den plüschblau sammetroten Prunkstil Delaroches und Pilotys noch in blitzblanker Reinheit. Auch Mönchs- und Visionsbilder hängen da, dünnster Aufguß Murillo'scher Bohnen, und Genrebilder, die das portugiesische Volksleben dem Touristengeschmack mundgerecht machen. Nebenher gehen die Bestrebungen der Jüngeren, von den Ergebnissen des Pleinairismus Notiz zu nehmen. Doch als Schüler der Pariser sagen sie nun das, was diese vor zwanzig Jahren sagten. Bastien-Lepage, Puvis de Chavannes, Adrien Demont — es steht immer hinter dem Portugiesen ein Franzose, der ihm den Pinsel führt, das Modell zurechtstellt. Die Schule verlassen hat nur Carlos

Reis, dessen Riesenbild „Sonnenuntergang" viel mit den ersten gewaltigen Bauernbildern gemein hat, die bei uns Kalckreuth malte. Und einer ist ganz selbständig, ganz portugiesisch, ein würdiger Nachkomme der großen alten Meister seines Landes: Columbano, der 1896 auf der Berliner Jubiläumsausstellung schon auffiel und dessen Schauspielerbildnisse ein Stück von dem Geiste haben, der des Velasquez, des Goya Werke geschaffen.

Mit schwarzen Florstreifen sind in dem darauffolgenden Saal die besten Bilder geschmückt. Es ist die posthume Huldigung, die das trauernde Italien Segantini darbringt, und das Andenken des Frühverstorbenen wird durch diese Werke — sieben Bilder und acht Zeichnungen — reiner wachgehalten, als durch die Büste, die Paul Troubetzkoi ihm widmete. Man versteht schwer, was den Russen auf den unglücklichen Einfall brachte, Segantini, den antiken Menschen, den Primitiven, der sich in seinem Selbstpoträt so ernst und feierlich malte, wie einen Pathetiker der Pilotyschule aufzufassen. Da Segantini tot ist, hat Michetti jetzt den Ruhm, der künstlerische Führer Italiens zu sein. Freilich eine Vollnatur wie der große Hirtenjunge ist er nicht. Er ist nur ein Maler von stupendem Können, der heute die Monumentalmalerei mit derselben Bravour wie früher die Fortunysche Kleinmalerei betreibt. Diese Freude an perligkaleidoskopischen Bildchen, die noch so bezeichnend für Spanien ist, scheint überhaupt bei den Italienern im Abnehmen. Nur die Kardinalsbilder von Detti und Signorini erinnern daran, wie bunt und grütznerisch humorvoll es früher in Italien zuging. Die Jüngeren verzichten sowohl auf kostümlichen Mummenschanz wie auf genrehafte Würze und malen Land und Leute Italiens mit feinem künstle-

rischem Blick: Ettore Tito Partien vom Canal grande und Chioggia; Bezzi, Gola und Carcano das Leben Mailands und die piemontesische Landschaft; Caprile den Farbenzauber der neapolitanischen Straßen. Alles gute Bilder, die von dem Ernste zeugen, der nach einer langen Zeit rein kommerziellen Kunstbetriebes wieder in die italienischen Maler kam, und denen nur eines schadet: daß der Pariser Boldini dieses Mal bei seinen Landsleuten ausstellt. Denn seine Damenporträts, das Bildnis Whistlers und die erstaunliche Skizze einer spanischen Tänzerin schlagen an Leben und Bewegung, an Witz und Verve alles, was die einheimischen Italiener leisten.

Deutschland wirkt gediegen. Lenbach und Emanuel Seidl haben den Räumen etwas distinguiert Altmeisterliches gegeben. Der erste Saal ist dunkelgrün, der zweite orangegelb, der dritte bordeauxrot gestimmt, ganz wie es Lenbach bei seinen Ausstellungen im Münchener Kunstverein tat. Und Lenbach, der die Anordnung leitete, tritt auch als Künstler besonders hervor. Gemäß dem Satze, daß nur die Lumpe bescheiden sind, nahm er die besten Plätze für sich in Anspruch und stellt — nach dem Katalog zwar nur fünf, in Wirklichkeit aber zehn Bilder aus. Gewiß brauchte er, daß er ein sehr großer Meister ist, durch die Ausstellung nicht zu beweisen. Man muß in die französische Abteilung zu Bonnat gehen, um den Esprit des Deutschen desto mehr zu fühlen. Auch ist erstaunlich, wie Lenbach von der braunen Sauce zu einem delikaten, lichten Kolorismus kam. Einige seiner Damen- und Kinderbildnisse klingen an Gainsboroughsche Farbensymphonien an. Trotzdem hätte er besser getan, sich auf weniger zu beschränken. Denn abgesehen davon, daß eine so ausgiebige

Vertretung weder der bei Weltausstellungen gebotenen Einschränkung, noch seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung entspricht — es tritt, wenn so viele Lenbachs nebeneinander hängen, eben doch hervor, wieviel Piloty in seinen Bildnissen steckt und ein wie äußerliches Schema er für die Interpretation großer Männer sich zurecht machte. Mommsen meditiert nicht, sondern posiert den Denker. Nansen blickt, als ob er den Nordpol entdecke, ganz wie es Kolumbus auf den alten Historien tat. Allmers schaut empor, als würde er einer himmlischen Offenbarung teilhaftig. Was bei Piloty die pathetische Geste war, ist bei Lenbach der pathetische Blick. Auch bei den Damen- und Kinderbildnissen würde ein Vergleich mit dem Leben wohl zeigen, daß nicht alle, die ihm saßen, die Moltkesche Adlernase und das meertiefe Auge der kleinen Marion hatten, sondern daß nur der Maler gewisse auswendig gelernte Schnörkel routinenhaft wiederholt.

Alle übrigen Deutschen mußten mit der Ausstellung eines, höchstens zweier Bilder sich begnügen. Von Albert Keller ist das Porträt der Frau Kühlmann und eine sehr feine Salome da, von Stuck das verlorene Paradies und ein Bacchantenzug, von Herterich der Hutten, von Habermann einer seiner geistreichen, enorm häßlichen Studienköpfe, von Haider eine Landschaft, von Samberger ein Selbstporträt, von Max das Affenbild, von Liebermann die Frau mit den Ziegen, von Gebhardt eine Auferweckung des Lazarus, von Uhde die heilige Nacht, von Graf Kalckreuth das Alter, von Skarbina eine Kirchhofszene, von Weishaupt ein Tierbild. Kleinere Sachen von Benno Becker, Dettmann, Exter, Gysis, Hubert v. Heyden, Kubierschky, Kuehl, Kunz, Leibl, Leistikow, Lepsius, Menzel, Graf Reichenbach,

Reiniger, Slevogt, Trübner, Volkmann und Zügel bilden die harmonische Nachbarschaft. Und es wäre schön, wenn nicht auch böse Nachbarn die Eintracht störten. Gewiß ist es heillos schwer, all den Interessen, die bei solchen Ausstellungen sich geltend machen, gerecht zu werden. Es gilt, nach rechts und links, nach oben und unten zu blicken, ein Bild Max Koners auf den Ehrenplatz zu hängen, nicht weil es ein Kunstwerk, sondern ein Kaiserporträt ist. Es gilt, allen Kunststädten Deutschlands — München und Dresden, Berlin und Düsseldorf, Karlsruhe, Weimar und Stuttgart — möglichst gleiche Rechte zu wahren. Das wurde, wie es scheint, mit großer Unparteilichkeit versucht. Es sind Werke da, nicht junger, sondern sehr alter Künstler, die selbst in Deutschland hochgradig unbekannt sind. Doch der Nachteil solcher Kompromisse ist immer der, daß eine Vollständigkeit erzielt wird, die gar keine ist, daß unter den kleinen Gesichtspunkten die großen leiden. „Deutsche Art und Kunst": als Illustration dieses Themas hätte die deutsche Abteilung imponierend gewirkt. Und diese Künstler gerade, die großen Einsamen, sucht man vergebens. Denn es genügt nicht, daß an Boecklins Dasein der Stucksche Bacchantenzug und Hildebrandts Büste erinnert. Es fehlt mit Klinger und Ludwig v. Hofmann nicht der schlechteste Teil deutscher Kunst. Was Thoma ist, wird nicht durch sein Selbstporträt dargetan. So dankbar man Werner ist, daß er den Takt hatte, fernzubleiben, so sehr bedauert man, Dill oder die Worpsweder zu missen. Und solche Dinge, hier kontrollierbar, zeigen überhaupt, wie falsch jedes Urteil wäre, das nur auf dem Material dieser Ausstellung sich aufbauen wollte.

Auch in dem ungarischen Saal wird eine falsche Meinung erweckt. Das Ewiggestrige scheint noch immer

den alleinigen Inhalt der Kunst zu bilden. Man sieht ein Türkenbild von Benczur, den Hahnenkampf Eisenhuts, die Verführung von Marck, die Grablegung Fesztys, die verlassene Schöne von Jendrassik, den Stierkampf von Vastagh, die Gerichtsszene von Baditz, den Dorfprinzen von Bihari, das „tägliche Brot“ Skuteczkys, ein Streikbild von Révész, den Wirtshausagitator von Kernstock, die reuige Sünderin der Flesch-Bruningen und den Pascha von Tornai. Aus blutigen Türkenschädeln und rosigen Haremsdamen, verweinten Mädchenaugen und schnapsenden Bauern, aus Musikanten, Husaren, Büffeln und nargilehrauchenden Arabern scheint noch immer die ganze Kunst zu bestehen. Ohne starke novellistische Gewürze kommt sie nicht aus, glaubt national zu sein, indem sie das serviert, was anderwärts vor fünfzig Jahren gebracht wurde. In Wirklichkeit ist die ungarische Kunst aber gar nicht so schlecht. Man war erstaunt, im Frühling bei Keller und Reiner in Berlin einer Gruppe junger Ungarn zu begegnen, die gar nichts Altmodisches, keinen Paprika, nichts falsch Magyarisches hatten. Dudits, Ferenczy, Grünwald, Hegedüs, Olgyay, Rippl-Rónai, Szegfy, Sziksgay und Ziegler — sie hatten auf alles verzichtet, was der älteren ungarischen Kunst ihren unangenehmen bramarbasierenden oder roh literarischen Zug gab, hatten, ausgerüstet mit allen Hilfsmitteln moderner Technik, sehr feine, sehr diskrete Werke geschaffen. Zum Teil hängen ihre Bildchen auch in Paris, doch nur, wer sie sucht, kann sie finden. Denn manche sind haushoch über metergroße Historien postiert. Die planlose Aufstapelung ganz ungleichwertiger Dinge macht gerade aus dem ungarischen Saal ein Monstrum.

Die Prager und Krakauer haben, um mehr Raum zu gewinnen, den österreichischen Pavillon in der Rue des Nations bezogen. Es gibt Zeichnungen von Mucha und Marold, einen hübschen Akt Lebiedzkys, Dekoratives von Hynais, ein paar Bildchen Orliks, gute Landschaften von Slavicek, Wirkener und Jansa. Desgleichen stellen die Polen manches Verblüffende aus. Axentowicz, Olga Boznanska, Stachiewicz, Stanislawski und Wyczotkowski zeigen, daß es viel Künstlertum, viel wirklich Polnisches bei den österreichischen Polen gibt, obwohl sie viel weniger als ihre russischen Landsleute sich äußerlich als Polen frisieren. Doch einen guten Tausch haben die Künstler, indem sie das Grand Palais verließen, nicht gemacht. Die Beleuchtung ist schlecht, der Gang zu schmal. Die guten Provinzler, die sich durch den Pavillon schieben, wollen andere Dinge als Bilder sehen. Man hat sich totgehängt, indem man den Kreis verließ.

Wien hat sich mit den Anforderungen einer Weltausstellung wohl am geschicktesten abgefunden. Man war sich von Anfang an darüber klar, daß bei dem engen zur Verfügung stehenden Raum ein Gesamtbild österreichischen Schaffens doch nicht zu geben sei, und hat das Hauptgewicht nicht auf Vollzähligkeit, sondern auf angenehme dekorative Wirkung gelegt. Die Künstlergenossenschaft konnte dieses Programm nicht ganz so streng, wie sie selbst gewünscht hätte, durchführen. Sie hat allerhand Rücksichten zu nehmen, mußte manches ausstellen, was nicht notwendig da zu sein brauchte. Aber geschickte Anordnung stellt das Richtige ins rechte Licht. Das wenige Minderwertige vermag das Ensemble nicht zu stören. Delugs Nornen, die Weinlese von Goltz, der Feldsegen von Egger-

Lienz, Hirschls Seelen im Acheron, Veiths Jungbrunnen, Passinis Paris-Urteil und Burgers Pastelle fallen unter den figürlichen Sachen auf. Ein paar Orientbilder halten das Andenken Leopold Müllers wach. Doch besonders wird wieder das bestätigt, was auf den letzten Ausstellungen so oft hervortrat: daß es in Wien jetzt eine Anzahl Landschafter gibt, die neben den besten aller Länder sich zeigen können. Ameseder, Bernt, Charlemont, Darnaut, Marie Egner, Kasparides, Kaufmann, Konopa, Ribarz, Ruß, Suppantschitsch, Wilt und Zoff — es ist ein Entzücken, vor ihren Werken zu weilen, die so österreichisch und so künstlerisch fein sind. Auch die bekannten Aquarelle von Lefler und Urban zeigen die österreichische Kunst von einer ihrer liebenswürdigsten Seiten.

Der vornehmste Raum des ganzen Palastes ist das Zimmer der Sezession. Hier vergißt man die Qualen, die man beim Durchschreiten all dieser Bildermagazine überstand. Hier wird man in die Stimmung gebracht, nicht Bilder zu betrachten, sondern Kunst zu genießen. Gewiß, der Maßstab den Leistungen selbst gegenüber muß immer der gleiche bleiben. Wir wollen uns vor Größenwahn hüten, wollen nie vergessen, daß ebenso gute Bilder in manchem anderen Saal im obersten Stockwerk hängen; wollen eingedenk bleiben, daß wir Zwerge sind neben den Riesen, die zermalmend und niederschmetternd in den französischen Sälen auf uns herabblicken. Ich würde, um die einheitliche Stimmung festzuhalten, vielleicht auch noch sorgfältiger gewählt, die Bilder von Engelhart und von Kurzweil durch Werke derselben Maler ersetzt haben, die noch besser in das Ensemble gepaßt hätten. Doch die Hauptsache bleibt, daß — zum erstenmal vor der Welt — ein Prinzip formuliert

wird: nur in künstlerischer Umgebung kann Kunst wirken. Und die Wirkung versagt nicht. C'est excessivement curieux, hört man immer und immer wieder von den Leuten, die auch fühlen, daß plötzlich etwas anderes in ihnen in Schwingung kommt, daß hier nicht an Neugierde und Bildungsdrang, sondern an die Empfindung, an die Nerven appelliert wird. Nur sechzehn Bilder, niedrig, in einer Reihe hängend, sind in dem Raum. Die Pallas und das Rosa-Porträt von Klimt, die blaue Vision von Stöhr, eine Landschaft von Hänisch, ein Porträt von Hynais, ein belgisches Straßenbild von Schwaiger, Landschaften von Hoermann und Sigmundt, der Landstreicher von Engelhart, ein Porträt von Krämer, die Sonntagsruhe und das Diner von Moll, Bernatziks Feenweiher, der Ententeich Jettels, Kurzweils Bauernpaar und Mehoffers Sängerin — das ist die Reihenfolge der Werke. Jedes einzelne ein Kunstwerk und doch jedes der Teil einer einheitlichen großen Harmonie. Wunderbar ist, wie die Bilder unter sich und zu der braungrauen Wand gestimmt sind. Raffiniert ist die Wirkung, die durch die gleichmäßigen schmalen Goldrahmen erzielt wird. Kleinere Sachen von Alt und Andri, von Jettmar, König, List, Myrbach, Schwaiger und Stöhr, sämtlich weiß gerahmt, hängen im Nebenraum. Und — worin sich hauptsächlich der vornehme Idealismus, das schöne Zusammenhalten der Vereinigung zeigt — alle diese Bilder dienen nur einem Zweck. Sie sollen hinleiten auf das Werk, das, von den Hermen Hellmers flankiert, die Mittelwand des Hauptsaales einnimmt: Klimts Philosophie, die, weltberühmt geworden durch den Wiener Streit, auch hier das Wallfahrtsziel tausender ist. Nun, in besondere Aufregung kommt niemand. Weihrauch wird nicht gestreut, und Regenschirme werden nicht zer-

schlagen. Gute Kunst gehört in Paris zum täglichen Brot. Aber die goldene Medaille, die Klimt zusammen mit Menzel, Lenbach und Uhde erhielt, die ernste Würdigung, die sein Bild bei der gesamten französischen Kritik — und bei sehr feinen Geistern, wie Geffroy, André Michel, Octave Mirbeau — gefunden, zeigt doch, wie östlich rückständig in manchen Wiener Kreisen noch das Kunsturteil ist, zeigt, daß profunde Gelehrsamkeit und gänzliche Unempfindlichkeit künstlerischen Werten gegenüber sich nicht ausschließen, bestätigt die ewige Wahrheit der schlimmen und doch tiefsinnigen Verse, die gelegentlich eines ähnlichen Ereignisses, der Aufnahme, die das Grünewaldsche Altarwerk fand, vor fast vierhundert Jahren ein braver Mann, der Straßburger Buchdrucker Bernhard Jobin schrieb:

Dieweil die Kunst Gaben Gottes seind,
Ist Unverstand ihr größter Feind.
Darumb, wer solche nie versteht,
Allhie nichts zu urtheilen hät.

Die Frage, ob ein anderes, leichter faßbares und alte Klassiker kopierendes Werk nicht den Zweck, die Decke der Universitätsaula zu zieren, besser erfüllen würde, bleibt dabei ganz außer Spiel. Ich hoffe, daß Klimts Bild nicht in die Aula, sondern in das neu zu schaffende moderne Museum kommt. Dort ist es nicht vergraben, und wenn man im Jahre 2000 auf die Entwicklung des Jahrhunderts zurückschaut, wird es, ehrwürdig und ewig jung, dartun, wie duftig der „Heilige Frühling" österreichischer Kunst begann.

VON PARIS NACH MADRID

Auch „Noten zum Baedeker“ könnte die Überschrift lauten. Denn was ich aufschreibe, sind simple Dinge, Touristeneindrücke, wie sie jeder hat. Sie festzuhalten reizt nur deshalb, weil Spanien eine so unerschlossene Welt bedeutet. Alle anderen Länder — von Stockholm bis Rom, von Petersburg bis Paris — sind internationale Hotels. Hier ist man fern von der Heerstraße, fern von Cook, hört kein deutsches, kein französisches Wort mehr sprechen, taucht in eine alte, große, längst begrabene Vergangenheit unter.

Gleich in Irun, an der Grenze, tut sich unheimlich düster die Pforte dieser alten Welt auf. Mit lustigen Gascognern hatte ich während der Fahrt geplaudert. Sie kamen von Paris, erzählten mit sprudelnder Laune die Mären, die sie dort erlebt oder nicht erlebt hatten. Dann hatte ich in Biarritz den letzten Nachgeschmack kosmopolitischer Eleganz, in jenem Seebad, das durch die reichen Russen und die reichen Engländer ein sommerliches Monako geworden. Nun ein Szenenwechsel. Aus dem internationalen Menschengewühl tritt man in die große Einsamkeit. Statt „hommes“ liest man auf der Bahnhofstoilette „Caballeros“. Statt des leichtflüssigen klingenden Südfranzösisch hört man das harte, schwere, langsame Baskisch. Das Zigarettenpapier, vorher weiß, wird schwarz.

Man ist in einem kleinen Hotel. Steif ausgerichtet wie im Paradesaal eines Königsschlosses stehen die Stühle da, sämtlich bedeckt von leinenen Überzügen, die scheinbar alte Pracht, in Wahrheit Mottenlöcher verdecken. Unerträgliche Öldrucke — ernste Bischöfe, Seelen im Fegefeuer, gehäutete Märtyrer — schmücken die Wände. Mit einem Schlag ist man aus dem Land der Grazie in das der Grandezza, aus dem der Merode und der Dubarry in das der heiligen Theresa und des Vincenzo Ferrér, der Ketzerhinrichtungen und der Autodafés versetzt. Zu diesem düsteren Zimmerschmuck paßt die stolze Verachtung alles weltlichen Komforts. Wohl ist die Wirtschaft mit künstlichen Blumen sehr frostig feierlich geziert. Biblisch wie auf dem Mosesbilde Murillos muten die riesigen runden Steinkrüge an, die als Wasserkaraffen auf dem Tische stehen. Das Besteck imitiert, wenn auch in billigstem Material, die prunkvollen Formen alten Barocks. Ritterlich patriarchalisch ist die Gastfreundschaft, mit der dem Fremden „à discretion" ganze Riesenschüsseln verabreicht werden. Aber nicht den Menschen, sondern den Fliegen scheint die Welt zu gehören. Das Salz ist grau. Das beliebte Lammfleisch schmeckt wie Leder. Die Fische stinken, und die Zitrone, die das Gegengift sein soll, ist seit Monden ihres Saftes beraubt. Das weiße Brot und der schwarzrote Wein — die Stilleben-Elemente der Riberaschen Bilder — das ist das einzige, was man ohne Ekel genießt.

Auch eine ähnliche Szene, wie sie Israels schildert, erlebte ich in natura. Nach dem Abendessen stellte sich „Don Manuel" vor, der bekannte Industrieritter, der sich des Fremden annimmt. Alle Minister, alle Sprossen alter Adelsgeschlechter waren seine Freunde. Empfehlungen über-

allhin könne er mir geben. Und mehr noch, er werde meinen Reiseplan entwerfen. Denn — sagte unter Nichtbeachtung des Epimenidesschen Schlusses Don Manuel — alle Spanier wären Lumpen, selbst an den Eisenbahnschaltern werde man betrogen. So wurde an der Wirtstafel das Programm gemacht. Jedes Zuckerstück, das Don Manuel der Dose entnahm, sollte eine spanische Stadt bedeuten. Madrid, Sevilla, Cordova, Granada, Valencia, Barcelona — die ganze Landkarte Spaniens baute sich in Zuckerstücken auf, die, fünf- bis sechsmal von schmutzigen Nägeln betupft, wieder in der fürstlichen Dose verschwanden. Daß Don Manuel Agent eines Reiseburaus war, verriet er mir an jenem Abend noch nicht. Erst am andern Morgen wurde mir am Schalter gesagt, daß dieselbe Reise, die er so geistvoll entworfen, sich mit gewöhnlicher Fahrkarte um 100 Frank billiger ausführen ließ.

Man hat in Irun den Vorgeschmack alles dessen, was überhaupt eine spanische Reise bringt, des Guten und Schlechten. Vertraue niemand seinem Französisch. Denn der Spanier, selbst wenn er es spricht, will es nicht verstehen. Der Caballero ist zugeknöpft dem Fremden gegenüber, er braucht ihn nicht, betrachtet ihn als plebejischen Eindringling, will nur seine eigene Sprache hören. Hoffe auch niemand, eine Einrichtung zu finden, die unseren „zusammenstellbaren Rundreisebilletts“ entspricht. Es gibt wohl solche Hefte, doch nur feste Linien, die so im Zickzack gehen, daß man die Benutzung der einfachen Fahrkarte vorzieht. Gendarmen sieht man viel, und sie sind schön geputzt, so wie die Nußknacker, mit denen die Kinder spielen, doch ihrem Schutz würde ich mich ungern vertrauen. Die Läden sind fast immer geschlossen. Der Spanier ist zu stolz, um

auf das Geschäft zu sehen, betrachtet es als hohe Gunst, wenn er die Tür seines Magazins öffnet. Um einen Briefkasten zu finden, mußte ich straßenweit suchen. Die Tinte, die ich mir mit Mühe verschaffte, war bis zur Farblosigkeit mit Wasser verdünnt. Dabei vollziehen sich alle Dinge, die etwa in der Post oder in den Läden zu erledigen sind, mit einer schläfrigen Langsamkeit, die uns nervöse östliche Menschen, denen Zeit, wenn nicht Geld, so doch Lebenskraft bedeutet, in fiebernde Aufregung bringt. Vergnügungen gibt es natürlich in dem kleinen Landstädtchen nicht, aber wunderbar ist, was alles man gratis genießt.

Wie eine Gräberstraße zieht die ernste Allee sich hin, die den Ort Irun mit der Station verbindet. Alter Efeu, welk und saftlos, schlingt sich um staubiges Gemäuer. Zypressen, starr wie Obelisken, blicken schwarz in den wolkenlosen Äther. Da kommt eine Droschke, von oben bis unten mit schwarzem Wachstuch wie ein Leichenwagen bespannt. Dort steht ein Bauernkarren. Die Köpfe der beiden Kühe sind — der Fliegen wegen — mit Farnkraut wie mit einer phantastischen Krone geschmückt, und darüber ist, die vier Hörner überspannend, noch ein dickes Schaffell wie ein Baldachin gebreitet. Auf dem Marktplatz erheben sich alte Paläste. Zerfetzte Hosen hängen auf dem Balkon und bewahren noch in ihrem Verfall eine ritterliche Würde. Keine kugeldurchlöcherte Standarte könnte stolzer blicken.

Dann marschieren der Reihe nach alle spanischen Typen auf. Kleine Mädchen kauern halbnackt in orientalischer Sorglosigkeit vor der Haustür. Buben, im Sande hockend, spielen, wie bei Murillo, Würfel oder lassen, auf das Pflaster gestreckt, ihren Rücken rösten. Und es sind prächtige Rangen, braun wie in Bronze gegossen, mit blen-

dend weißen Zähnen, auf dem Kopfe jene stilvolle Mütze, die Bonifazius Amerbach auf dem Holbeinbild trägt. Lagen sieht man, Momente stumpfsinnigen Brütens, faullenzender Mattigkeit, gliederverdrehender Erschlaffung, neben denen die kompliziertesten Bewegungsmotive, die Michelangelo seinen Statuen gab, ungezwungen und natürlich erscheinen. Selbst die Hunde sind so vornehm gelangweilt, daß sie nicht einmal bellen, nur verächtlich aufblicken, wenn ein Fremder die Taktlosigkeit hat, sie auf den Schwanz zu treten. Nicht weit von diesem Spielplatz, an die Mauer gelehnt, steht ein dicker feister Kerl mit der herausfordernden Pose des Borro da. Neben ihm ein anderer: sehnig, elastisch, glatt rasiert, Napoleonsnase, unter buschigen schwarzen Brauen mit florettartig stechendem Blick hervorschauend; einer jeder Matadorentypen, die man aus den Bildern Benlliures kennt. Keiner arbeitet, keiner bewegt sich. Alle scheinen nur die Aufgabe zu haben, lebende Bilder zu klassischen Meisterwerken zu stellen. Doch plötzlich schlägt dieser Ernst in ausgelassene Tollheit um. Eine kindische Freude bemächtigt sich des ganzen Volkes, von der Schuljugend bis zum ältesten Mummelgreis, als fauchend und keuchend ein Automobil vorbeifährt.

Eine Galerie schöner und häßlicher Frauen bildet zu diesen Männertypen das Pendant. Sie sind lebendige Sonnenblumen, wie von Sebastiano del Piombo gemalt, diese Hökerinnen mit den breiten mächtigen Bewegungen. Braunschwarz ist der Teint, dunkelblauschwarz das Haar. Animalisch, blühend und verwelkend, vegetieren sie dahin, wie die Früchte, die sie verkaufen. Und das Gold dieser Pfirsiche neben dem Schwarz der Kleidung, das ist ein Farbenakkord von unbeschreiblichem Zauber. Die ganze klassi-

sche Kunst erlebt man, wenn man die breite fürstliche Geste sieht, mit der sie mechanisch das Haar sich ordnen. Dann diese Sapphotypen: weibliche Matadore, stechendes Auge, dicker Bartansatz über der Lippe und am Ohr. Diese alten Frauen: weibliche Mönche, mit ernsten und großen Zügen, den schwarzen Fächer in der Hand, von schwarzem Florschleier das Haupt umrahmt. Noch ältere, ausgedörrt wie lebendige Mumien, mit byzantinisch mandelförmigen Augen, Modelle gleichsam zu den altägyptischen Porträten. Auch die Honoratiorentöchter des Städtchens nahen, und es ist fabelhaft, mit welcher Maëstà sie daherschreiten, den bunten Sonnenschirm in der Hand, elegant bis zur Fußspitze, keinen Hut auf dem hochgetürmten, krausen, prächtig tiefschwarzen oder brandroten Haar. Die Jalousien der Häuser sind alle geschlossen. Im Freien spielt sich das ganze Leben ab. Nur die Majas, zu indolent, auf die Straße zu gehen, winken vom Balkon, hinter weißem Bettuch, königlich gewährend hernieder. Und neben mir steht die letzte Inkarnation der Maja: ein altes Weib mit Blatternarben und ausgelaufenen, triefenden Augen, zahnlos, die welke Hand nach einer Perrita ausstreckend. Um ihren Worten Nachdruck zu geben, zieht sie ihren Busen wie eine Brieftasche aus dem Mieder.

Die Weiterreise erfolgte mit spanischer Langsamkeit. Bis fast vor Abgang des Zuges sind die Schalter geschlossen, und fast widerwillig, mit vornehmer Geringschätzung werden die Karten verabfolgt. Das Tempo, selbst des Expreßzuges, ist schneckenhaft gegenüber der Schnelligkeit, mit der wir zu fahren gewohnt sind. Doch in diesem Falle bedauert man die Langsamkeit nicht. Es ist, als ob man in der Coatch eine Spazierfahrt durch die spanische Landschaft machte. Und es gibt viel zu sehen. Zunächst fährt man noch

ein Stück am Meer entlang. Schwarze Schiffe und schwarze Gondeln gleiten über den Golf. Schwarze Steinkohlen werden im baskischen Kohlenreviere verladen. Dann wendet der Zug sich landeinwärts. Auf das schwere Baskisch mit den harten schweizerischen Gaumenlauten folgt das ritterliche Kastilianisch. Man kommt vorbei an ernsten, düsteren Palästen, an kleinen, geradlinig angelegten Gärten, die, von hohen Steinmauern umgrenzt, alle wie Klostergärten aussehen. An den Bahnhöfen wimmelt es von Mönchen. Franziskaner, Karthäuser, Benediktiner in braunen und weißen Kutten schreiten daher, wettergebräunte, vorweltlich mächtige Gestalten, wie sie Zurbaran malte. Krüppel und Gelähmte, an Stöcken vorwärts humpelnd, schleppen sich, um zu betteln, herbei. An keinem Bahnhof ist eine Uhr. Das Zeitgefühl scheint etwas Fremdes in Spanien. Auch für die Bedürfnisse des Magens ist in primitivster Weise gesorgt. Nur der Ruf „Agua fresca" erschallt, und sie gleichen biblischen Patriarchinnen, diese Weiber, die, den hohen Steinkrug auf dem Haupt, die Hand auf den gesegneten Leib gelegt, lasttierartig müde herankommen.

Die Natur sogar nimmt diesen antiken vorweltlichen Charakter an. Nirgend gibt es romantische Schönheit und kleinliche pittoreske Witze, nirgend etwas Grünes, Saftiges, Weiches: keinen Sumpf, keine Holzung, keine Wiese, fast kein Getreide. In der Ferne sieht man wohl Höhenzüge, doch sie sind sämtlich kahl, lagern in horizontaler Einförmigkeit sich hin. Es ist eine unfruchtbare, verwitterte, ernste, herbe Natur, in drückender Sonnenhitze brütend, aller Waldungen, aller Pflanzen beraubt, ein weit hingestrecktes, ins Unendliche sich ausdehnendes, den Geist mit Betäubung schlagendes Nirwana. Pferde, Schafe und Ziegen lagern

müde auf den ausgedörrten Ebenen. Und seltsam ist, wie sie selber die Farben dieser ausgetrockneten, alles Saftes beraubten Erde annehmen. Selten sieht man ein braunes Tier, nicht die behäbigen Fleischmassen jener Rinder, wie sie auf den saftig grünen holländischen Wiesen weiden. Apfelschimmel, Maulesel, Widder fügen in ihren schwarz-weißen, staubig-grauen Tönen sich harmonisch dem Gesamtton der Landschaft ein. Einen Moment lang, als ein einsames schwarzes Pferd über die Steppe sauste, war ganz die Stimmung erweckt, als ob man auf dem Schlachtfeld von Marathon weile, wie es Rottmann malte.

Und je weiter man kommt, desto mehr nimmt diese Totenstarre der Erde zu. Alsasua, Burgos, Miraflores, Valladolid heißen die Orte, die man passiert, und so dumpf sonor wie der Klang dieser Namen, so klösterlich düster, asketisch arm ist die Landschaft. Staubbedecktes Gestrüpp, verwelkte gelb-graue Disteln, zwergenhaft niedrige Bäume erheben sich hungrig aus dem dürren, von nacktem, spitzem Geröll bedeckten Boden. Zerbröckelnde Steinmauern grenzen die kleinen Besitzungen ab. Gelbe Strohhütten sind wie Beduinenlager in der weiten Ebene errichtet. Lange Reihen von Maultieren, schwere Lastwagen ziehend, schreiten in homerischer Ruhe daher. Ruinen von Steinhäusern tauchen auf, uralt und verwittert, als hätten Zyklopen sie getürmt. Durch mächtige Tunnels saust der Zug. Eine weite Hochgebirgslandschaft tut sich auf, und aus diesem Steinmeer erhebt sich Madrid.

MADRID

Zunächst bereitet Madrid eine große Enttäuschung. Aus der ernsten Einsamkeit des spanischen Hochlandes ist man in eine Stadt versetzt, wo man ganz das nämliche wie allerwärts sieht. Gleich bei der Einfahrt hörte das Düstere auf. Es war Sonntagnachmittag. Im Stadtpark lagerten junge Pärchen. Rotwein und Weißbrot, Trauben und Käse waren auf weiße Tischtücher gebreitet, ganz wie Goya in seinen „Déjeuners sur l'herbe" das malte. Dann eine Barriere. Dahinter Buben und Mädchen, die dem Zug entgegenlachten, wie die alten Genrebilder es zeigen. Und nun die Ankunft. Nach Madrid kommt alle sieben Jahre ein Fremder. So ward ich von drei Dutzend Hoteldienern wie von hungrigen Löwen umkreist. Nachdem sie hundert-, zweihundertmal vergeblich zum Bahnhof gefahren, empfingen sie mich in jener Stimmung, mit der die alte Jungfer unter ihrem Bett den lange gesuchten Dieb entdeckt: „Sind Sie endlich da?"

Das Hotel Santa Cruz, das ich seines schönen Namens wegen als Domizil hatte wählen wollen, erwies sich bei näherer Betrachtung als unmöglich, und ich mußte mich zu einem solchen entschließen, das mit weniger kreuzritterlichem Namen eine kosmopolitischere Kultur verband. Der Kutscher, den ich als Rekognoszierungspatrouille benutzte, verlangte für seine Leistung das Dreifache dessen, was man

in Paris während der Weltausstellungszeit für eine Droschke zahlte. Auch sonst werden für die gewöhnlichsten Dinge oft die lächerlichsten Preise gefordert. Und trotz dieser kindischen Beutelschneidereien ist der Aufenthalt in Madrid jedem zu empfehlen, der seine durch die Weltausstellung zerrütteten Finanzen wieder aufbessern will. Der Kurs des Geldes ist unglaublich niedrig. Für einen Hundertfrankschein bekommt man 130 Peseten — teils Papiergeld, das wie eine ungeschickte Fälschung aussieht, teils dicke Silbermünzen, die man schwer wie Blei in der Tasche trägt. Und für zwölf solcher Peseten wohne ich in einem jener Gasthöfe, die im Baedeker drei Sterne haben. Dejeuner, Lunch, Diner, alles ist inbegriffen, selbst der Wein. In einem anständigen Wiener Hotel zahlt man denselben Preis für das Zimmer allein.

Der Abend brachte keine außergewöhnliche Sensation. Im Café de Madrid war ich unter fünfzig Kellnern fast der einzige Gast. Alle sahen wie Gesandtschafts-Attachés, wie verkrachte Legationsräte aus. Mit feindlich-verächtlichem Blick wurde der zugereiste Plebejer gemustert. Mit königlich stolzer Gebärde wurde die Marmorplatte des Tisches gesäubert, ohne ein Wort des Dankes das Trinkgeld eingeschoben. Das nächtliche Straßenleben ist scheinbar gesittet, doch in Wirklichkeit sehr wenig harmlos. Ich dachte, als ich auf der Puerta del Sol flanierte, an jene ungarische Dame, die meiner Ängstlichkeit, sie anzureden, mit den schneidigen Worten ein Ende machte: „Also gehen wir, bitte, wenn angenehm." Ich dachte an die neuen Sensationen, die in Paris der Ausstellungstrubel gebracht hat. Da schiebt man sich in der Menge dahin, wird bald von einem Schenkel, bald von einem Arm, bald von einer weichen Frauenhand gestreift, kann — gegen bar natürlich — auch noch mehr, noch viel

mehr mitten im Menschengewühl genießen. So unsittliche Dinge kennt das strenge Spanien nicht. Alle Schönen, die mir begegneten — sie sollen so „feurig" sein —, blickten sittsam nieder. Und wenn ich ein Auge sah, war es das heißglühende eines Priesters. Es war, als sollten noch in später Abendstunde Seelen gerettet werden, oder als ob die Freudenmädchen hier die Priester wären. Erst spät nachts kamen aus ihren Höhlen all jene armen Geschöpfe hervor, denen Hunger und Liebe dasselbe bedeuten. Junge Mütter, denen Elend und Krankheit aus den Augen starrte, boten alles an: sich selbst, ihre Kinder. Und von unheimlichen Kerlen ward man verfolgt, die mit verständnisvollem Zwinkern gestohlene Uhren, gestohlene Ringe zum Kaufe anpriesen.

Madrid ist keine Stadt von südlich frohem, leichtsinnig wogendem Leben. Nur der Rastro, der Gemüse- und Trödelmarkt, mutet wie ein Stück Orient an. Hier sind enge Gäßchen. Wunderbare Früchte liegen neben altem Gerümpel. Seife, Spiegel, Heiligenbilder und Schuhbänder sind in schöner Eintracht auf das Pflaster gebreitet, und es ist seltsam, daß selbst diese Bilderbogen die Heiligengeschichte in den Hofstil übersetzen, höfisches Zeremoniell in den Himmel tragen. Vor den Häusern singen blinde Bänkelsänger ihre Lieder. Harfen und Drehorgeln erklingen. Hier sieht man jene rassigen Typen, jene stolzen Posen, die schon so viele Maler — Wilkie, Regnault, John Phillip — reizten. Frauen gibt es — ganz schwarz gekleidet, die schwarze Mantille über das Haupt gelegt — die aus Alonso Canos Bildern zu stammen scheinen. Buben gibt es — an der Haustür sich räkelnd, auf dem Pflaster schlafend, den riesigen Steinkrug an die Lippen führend —, die, scheint es, dem Murillo Modell gesessen. Doch auch das andere sieht man, was diese Klassi-

ker mit so liebenswürdiger Sachlichkeit malten: Knochenfraß, Aussatz, Geschwüre, Kopfgrind. Selbst der Nervenstarke taumelt zuweilen zurück vor all dem Gräßlichen, Widrigen, das sich aufdrängt. Schön wie antike Statuen sind die italienischen Bettler neben diesen eitrigen Fleischklumpen, die hier noch Menschen heißen: neben diesen blödsinnigen, blinden alten Weibern, die statt der Nase ein tiefes Loch im Gesicht haben und wie schaurige Automaten den Titel einer Zeitung in die Welt krächzen.

Das neue Madrid hat keine so unheimlichen, schmutzigen Winkel. Weite Straßen, mit Holzpflaster oder Asphalt belegt, ziehen sich hin. Riesige Plätze dehnen sich aus. Oft glaubt man, statt am Manzanares an der Donau zu sein. Denn nicht nur die Weiträumigkeit der Stadt hat viel mit der Ringstraße gemein. Man denkt auch an Wien, wenn man die famosen Türsteher sieht mit dem österreichischen Kaiserbart, oder wenn man abends sein Sperrsechserl zahlt. Freilich mit dem Schmutz ist viel Charakter geschwunden. Das modern großstädtische Element hat das malerische Kleinleben verdrängt, das Kosmopolitische hat die nationale Eigenart ausgetilgt. Es gibt im vornehmen Madrid wenig Spanisches. In den Theatern spielt man abgelagerte französische Stücke. In den Tingeltangels zeigen dieselben Tänzerinnen, die man in München, Paris oder Wien gesehen, ihre internationalen Beine. Die Damenhüte könnten — wie aus Madrid — auch aus Breslau, Oppeln oder Czernowitz stammen. Das Rassige, das die Mädchen aus dem Volk bewahren, ist bei der vornehmen Welt durch die bourgeoise Toilette zerstört worden, die wieder zu verzwickt, zu provinziell, zu wenig persönlich ist, um stilvoll wie die Pariser oder Wiener Mode zu wirken. Auch Läden mit eigenartigen Dingen,

mit geschmackvoller Auslage gibt es nicht. Man sieht farbige Holzplastik, in der eine gute alte Tradition sich auslebt, sonst nur den Trödel, wie ihn unsere Basare vor zwanzig Jahren feilhielten. Spanisch sind lediglich die Namen, die auf den Firmenschildern stehen, und ich leiste mir das Stückchen Romantik, daß ich meinen Wein bei einem Antonio Velasquez trinke und bei einem Mauricio Zurbaran mein Papier kaufe. Spanisch, echte Velasqueztypen, sind auch die Reiter, die man zuweilen auf der Promenade sieht. Spanisch ist die zeremonielle Umständlichkeit, mit der die geringsten Dinge verknüpft sind, die müde Indolenz, die keinen Zeitbegriff kennt.

Was man in dieser Hinsicht erlebt, grenzt ans Unglaubliche. In London kann man bis abends 10 Uhr im South Kensington und British Museum bei der Arbeit sitzen. Hier sind Bibliotheken und Museen nur zu nachtschlafender Zeit — von früh 7 bis 1 Uhr — geöffnet. Dann hört das Tagewerk auf. Ein Einschreibebrief wird wie eine Haupt- und Staatsaktion behandelt. Zunächst ist der Schalter nur von 11 bis 3 Uhr geöffnet. Dann weiß niemand die Taxe. Womöglich wird noch die Paßkarte des unglücklichen Absenders verlangt. Um eine Straße ausfindig zu machen, wo ich eine Photographienhandlung suchte, mußte ich mir, da weder Schutzleute noch Kutscher sie kannten, auf dem Rathaus den Bescheid erbitten. Um in einige Sammlungen zu gelangen, ist erst am entgegengesetzten Ende der Stadt die Erlaubnis der „Intendéncia Generál" zu holen. Und zum Besuche des königlichen Schlosses reicht selbst das nicht aus. Drei Tage meines Lebens mußte ich opfern.

Am ersten Tag, als ich den Schloßhof betrat, geriet eine ganze Meute königlicher Hunde in Aufregung, und die

Hatschiere starrten mich wie einen Bösewicht an, der Dynamit in der Tasche trägt. Es sei ganz unmöglich. Am zweiten Tag drang ich in eine weitere Zone vor. Ein Lakai, gravitätisch, wie aus einem anderen Jahrhundert stammend, teilte mir in würdevoller Herablassung mit, an der nächsten Pforte sei der Eingang zur Majordomia, und dort würde ich Auskunft erhalten. Das stimmte nicht. Die Majordomia war ganz wo anders. Nachdem ich sie ausfindig gemacht, wurde ich von einem Türsteher an einen Aufseher, von diesem an einen Sekretär und von diesem an einen Bureauchef verwiesen. Der Eintritt, hieß es, sei streng untersagt. Höchstens auf Empfehlung der Gesandtschaft und zu besonderen Studien werde eine Ausnahme gemacht. So fuhr ich in unsere Botschaft. Es wurde ein Schreiben aufgesetzt und mit doppeltem Amtssiegel versehen, daß es mir wertvoll sei, die Bilder Tiepolos zu sehen. Damit bewaffnet, kehrte ich an die Pforte des Palacio Reál zurück. Das Schriftstück wanderte durch ein Dutzend Hände, und nachdem es diese hierarchische Reise gemacht, tat mir der Oberste der Hofhaltung kund und zu wissen, daß mir am nächsten Tag, mittags 12 Uhr, der Eintritt in die königlichen Gemächer erlaubt sei.

Gewiß eine sehr dumme Geschichte. Doch so dumm sie ist, möchte ich sie in meinen spanischen Erinnerungen nicht missen. Denn sie stimmt so schön zu dem Bilde, das man sich von Spanien und von Velasquez macht. Es wäre stillos, wenn jeder Plebejer in die Wohnung der königlichen Familie gelangen könnte, ohne vorher tausend Hindernisse nehmen zu müssen.

Wie eine Toteninsel des Royalismus ragt dieses Königsschloß aus den Fluten unseres demokratischen Zeit-

alters auf. Es ist ja nicht mehr der Alkazar, das alte Habsburger Schloß, das 1734 verbrannte. Es ist ein Bourbonenschloß. Doch der Geist der Ahnfrau geht noch immer hinter den Mauern um. Gleich der weite Platz mit dem bronzenen Reiterstandbild Philipps IV. und dem Marmorwald von Statuen westgotischer und spanischer Könige wirkt wie eine Riesenstandarte, die der Royalismus aufhißt. Das Äußere des Bauwerkes ist stolz und frostig. Es ist eine stilistische, eine psychologische Merkwürdigkeit, daß mitten in der Blütezeit des französischen Rokokos ein Bau entstehen konnte, dem alles Spielerische, Kokette, Charmante fehlt. Streng symmetrisch, mit dem Lineal gezogen, ist der Grundriß. Feierlich ernst sind die Kolonnaden, quadratisch regelrecht die Höfe. Es ist die unbeugsame Etikette, die aus den Bildnissen des Velasquez spricht. Versailles öffnet sich der Welt. Halbrunde Flügelbauten laden zur Einfahrt ein. Hier baut man der Außenwelt eine Mauer vor die Nase. Dort repräsentiert man, hier schließt man sich ab. „Odi profanum vulgus et arceo“ scheint dem Architekten als Leitspruch gegeben. Auch die Hatschiere, die Lakaien haben nichts mit der Außenwelt zu tun. Keine Zeitung lesen sie. Sie ahnen nicht, was da draußen vorgeht, daß es ein Volk gibt, das murrt und hungert. Sie sind die Hunde der Majestät, ebenso treu wie der Hund ihrem Herrn ergeben und ebenso mißtrauisch jeden anbellend, bei dem sie den Schweiß ihres Herrn nicht wittern. Für das Verständnis des Velasquez ist das ebenfalls wichtig. Hof und Hofgesinde samt den Hofhunden — es ist eine Familie; Paria jeder, der nicht in diese ummauerte Welt gehört.

Ein Lakai geleitete mich die Treppe hinauf. Ein zweiter empfing mich. Am Eingang jedes neuen Saales

wurde ich einem anderen übergeben. Und alle waren gleich hoheitvoll, gleich gemessen und feindlich.

Pomp, das Auge umgarnenden Prunk gibt es im spanischen Königsschlosse nicht. Alles ist düster, nur dem Kult der Vergangenheit, den alten Familientraditionen geweiht. Die antiken Büsten römischer Cäsaren stehen da. An den Wänden hängen die Ahnenbilder — ein großer, Jahrtausende überspannender Stammbaum — teils von unbekannten Künstlern, teils von Größen wie Velasquez und Goya gemalt. Daneben die Gobelins, die zu Karls und Philipps Tagen in der königlichen Teppichmanufaktur entstanden. Sehr viele Statuen gibt es auch, doch nicht in weißem, sondern in schwarzem Marmor, mit gleißendem Golde byzantinisch verziert. Es gibt venezianische Lüster und venezianische Bilder. Es gibt Tiepolo.

Nie ward mir so deutlich wie hier, welch enge Verbindung zwischen Spanien, Byzanz und Venedig besteht. Es ist so logisch, daß damals, als allerwärts die aristokratische Kultur versank, der letzte Künstler des aristokratischen Venedig an den Hof des allerchristlichen Königs flüchtete. Und man fühlt vor diesen Bildern, daß sie ein Ende bedeuten, daß eine uralte Kultur „in Schönheit stirbt". Noch vorher in Würzburg war Tiepolo zahm, haushälterisch und verständig. Hier, als enfant prodigue, verschwendet er alles Kapital, das in mühsamer Arbeit Jahrhunderte aufhäuften. Mit allen Stilen der Vergangenheit jongliert er. Alle Last ist aufgehoben. In den offenen Äther blickt man hinauf. Veronese, der Japonismus und Byzanz — alle verfallenen Kulturen geben sich Stelldichein. Ein Schwindsüchtiger spricht, der die Stunden zählt; ein zum Tode Verurteilter will noch auskosten, was an Genüssen das Leben bietet.

Der Geist der mittelalterlichen Kirche, das Königtum von Gottes Gnaden — hier haben sie ihr letztes Wort gesagt. Und kennt man diese Werke, dann kennt man auch den Boden, aus dem die ältere spanische Kunst herauswuchs.

MADRIDER KUNSTSAMMLUNGEN

Zwei Sammlungen hat Madrid, in denen man noch heute den Geist altspanischen habsburgischen Königtums atmet. Die eine ist die Armeria, die Rüstkammer; äußerlich ein prosaisches Waffendepot, in Wahrheit ein Ort, wo alle Geister der spanischen Geschichte hausen, wo Karl V. und Philipp der Schöne, Philipp II. und Don Juan d'Austria, Philipp IV. und der Herzog von Olivares sich ein gespenstisches Stelldichein geben; und mehr noch: ein unheimliches Mausoleum, wo eine ganze Familiengeschichte erzählt wird, wo die ganze Tragödie der spanischen Habsburger sich abspielt.

Die Ahnen der Familie scheinen Riesen gewesen zu sein. Ruhig und selbstsicher, ohne herausfordernde Pose stehen sie da, tragen ihren schweren Kettenpanzer und ihre gewaltige Lanze so leicht und natürlich, wie wir unseren Tuchrock und den Regenschirm. Dann kommt die Zeit des sterbenden Rittertums, und die Rüstung wird dekoratives Prunkstück. Der ganze Formenschatz der Renaissance ist über die Harnische ausgestreut. Gorgonenhäupter und Totenköpfe sollen den Eindruck des Schreckhaften hervorrufen. Meerungetümen gleichen in ihrem phantastischen Aufputz die Pferde. Es ist die Zeit Karls V. Wie eine eiserne Mumie sprengt er über das Schlachtfeld von Mühlberg, ganz so wie Tizian auf dem Bilde des Pradomuseums ihn malte.

Doch Karl vertauschte den Kaiserthron mit dem Kloster, den Königsmantel mit der Dominikanerkutte. Die Majestät wich der Kirche. So gleicht auch die Rüstung der nächsten Jahre einem ritterlichen Priestergewand. Mit schwarzen Schabracken sind die Pferde behängt, mit wallenden schwarzen Federn ist das Stirnzeug geschmückt. Schwarz, nur wenig mit Gold gehöht, ist die Rüstung des Reiters. Philipp II. ist der Typus dieses Zeitalters. Ernst wie der schwarze Ritter im Ivanhoe reitet er durch die Arena der Weltgeschichte. Dann kommt die Dekadenz. Auf die Starken folgt ein schwaches, müdes Geschlecht, das auf die sporenklingende große Vergangenheit mit wehmütiger Romantik zurückblickt. Leicht wie ein Smoking wird die Rüstung, und doch lastet sie auf den schmalen Schultern, wie eine kaum zu tragende Bürde. Schmächtig und matt steht Philipp IV. da, als ob das Gewicht langer Jahrhunderte auf ihm laste. Keine Stahlketten, sondern seidene Trikots umspannen die dünnen, kraftlosen Beine. Daneben sieht man die kleinen Prinzen, denen ihre zierliche Rüstung wie ein ritterliches Spielzeug geschenkt wurde. Die Miniaturausgabe eines Reitergenerals, galoppiert der kleine Don Balthasar wie auf dem Bilde des Velasquez durch die Manege. Wie goldene Leichengewänder sehen die Rüstungen seiner Brüder aus, all jener Königskinder, die nie Männer wurden, sondern vor der Zeit wie wurmstichige Äpfel verfaulten.

Auch die Caballerizas, den königlichen Marstall, muß man gesehen haben. Selbst wenn man kein Pferdekenner ist, schon des Velasquez wegen. Der spanische Marstall war im 17. Jahrhundert der berühmteste Europas. Es war der höchste Stolz Philipps IV., als erster Reiter seines Königreichs zu gelten, und im Stalle herrschte eine ebenso strenge

Etikette wie im Schloß: ein Tier, das einmal Seine Majestät geritten, durfte kein anderer Sterblicher mehr besteigen. Das Pferd war für diese Aristokraten ein Stück ihrer selbst, fast ihnen ebenbürtig; denn es war ein blaublütiges Geschöpf, der Sproß einer edlen Rasse, die durch keine Mesalliance befleckt war. Wie ein Oberstallmeister wußte Velasquez in allen hippologischen Fragen, in allen Finessen der hohen Schule Bescheid. Und wenn man heute durch die Ställe schreitet, wenn man die stolzen normannischen Hengste und die eleganten andalusischen Ponies sieht, wenn man die Ahnentafel liest, die den Stammbaum jedes Pferdes vermeldet; wenn man beobachtet, mit welch höflichem Zeremoniell die Stallmeister den Tieren nahen, um einen Augenblick die Decke von ihrem edlen Körper zu nehmen, dann fühlt man noch in unserem plebejischen Zeitalter ein Stück von der Freude nach, mit der einst das Aristokratenauge des großen Malers auf diesen Dingen ruhte.

Doch nicht nur die Pferde sieht man, auch die Wagen, die Livreen, das Sattelzeug. Der königliche Marstall ist ein ganzer Gebäudekomplex, eine Welt für sich, mit dem Schlosse durch einen jener Gänge verbunden, die die spanischen Könige liebten, um inkognito aus und ein zu gehen. Und wieder, wie in der Armeria, spielt ein ganzes Drama sich ab, wieder fühlt man, wie selbst in Pferdesätteln und Bedientenlivreen der Geist der Weltgeschichte sich spiegelt. Sehr viel orientalische Geschenke sind da. Das weist auf die älteste Kulturschicht, auf die maurische Vergangenheit Spaniens hin. Dann kommt im sechzehnten Jahrhundert die Zeit der repräsentierenden Pracht. Man sieht jene haushohen Salonwagen, in denen die spanischen Könige ihr Weltreich durchquerten; sieht jene Wagen, die bei den Prozessionen

benutzt wurden: der ganze Unterbau aus silbernen Wolken, das Verdeck von goldenen Engeln getragen. Später setzt die Zeit der Gegenreformation ein, und wie die Rüstungen, werden die Wagen, die Livreen der Diener düster und schwarz. Das Rokoko ist die Zeit der höchsten Verfeinerung, die letzte royalistische Orgie vor der Sintflut. Diese Kronwagen von strahlend goldenem Prunk; diese Staatskarossen, die leer, nur als Symbol der Majestät, durch die Straßen gefahren wurden; diese Galagarnituren der Pferde, blitzende Edelsteine und weiße Straußenfedern, die Hunderttausende kosteten, diese mit Brillantagraffen verzierten Livreen der Vorreiter, Lakaien und Kutscher, das scheint ein Märchen aus „Tausend und eine Nacht". Bezeichnend ist auch, welche Wandlung die Räder durchmachen. Vorher niedrig, werden sie jetzt metergroß. Die Majestät will möglichst hoch über der plebejischen Erde schweben. Und nicht mehr von Tieren will sie gezogen sein. Menschen sollen sie tragen. Daher ist das achtzehnte Jahrhundert die Zeit der Sänfte. Das neunzehnte Jahrhundert ist die der Sparsamkeit. Der König ist der Diener seines Staates, ist Bourgeois, und wie er den Tuchrock des Bürgers trägt, fährt er auch in bürgerlichem Wagen. Einfach und billig ist alles und sehr geschmacklos. Wie vom Theatergarderobier geliehen, sehen die Livreen der Diener aus. Vorher koloristische Kunstwerke, beleidigen sie jetzt durch giftige Farben. Eine Kultur, die zu erzeugen es Milliarden bedurfte, ist mit einem Schlage zu Ende. Die Revolution befreite die Menschen und zerstörte die Kunst.

Dafür, daß kein Zusammenhang mehr zwischen der Kultur Altspaniens und dem armen Leben unserer Tage besteht, ist auch das Museo de arte moderno ein schreckliches Zeugnis. Jene giftigen Livreen und diese entsetzlichen Bil-

der — sie sind Zeugnisse desselben plebejischen Geschmacks, durch eine Kluft, groß wie die Welt, von der ritterlichen Vergangenheit geschieden. Hier im modernen Museum sind alle jene riesigen Historien aufgestapelt, die seit zwanzig Jahren ihre Runde durch die Ausstellungen Europas machten. Man sieht Pradillas wahnsinnige Johanna und Carboneros Bekehrung des Herzogs von Candia; Casados Glocken von Huesca, Veras letzten Tag von Numantia und Cubells Ines de Castro. Särge werden geöffnet, aufrührerische Vasallen müssen dem Leichnam ihrer Königin huldigen, besiegte Helden stoßen sich den Dolch in die Brust; Juden werden vertrieben und Ketzer vom Großinquisitor verflucht; Seneca stirbt, und Nero steht an der Leiche der Agrippina. Nur Mord- und Totschlag, Gift und Strang, Blut und Verwesung. Der arme spanische Staat verwendet viel Geld auf die Pflege der „großen Geschichtsmalerei“. Sie soll „edle Tugenden wecken, die Erinnerung an die Großtaten der Vergangenheit wachhalten“. Und doch erzählen die Bilder nur dasselbe im selben Stil, der in den Sechzigerjahren Pariser Atelierjargon war. Spanien bedeutet in der Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine Wüste. Das aristokratische Land hat, scheint es, die Demokratisierung nicht vertragen, mußte, um zu einer bürgerlichen Kunst zu kommen, bei anderen Völkern sich Rat holen. Erst herrscht, wie allerwärts, ein öder Klassizismus: griechische Nasen, Fechtlehrerstellungen, edler Faltenwurf — schale Wiederholung Davidscher Regeln. Dann wächst ein Ableger deutschen Nazarenertums in Spanien zu einem welken Bäumchen auf. Statt der spanischen Künstlernamen könnten auf den Bildern auch die Namen Overbeck, Veit oder Schadow stehen. Gleichzeitig treibt die italienische Reiseromantik ihre Blüten.

Mädchen von Trastevere, unglaublich hart gemalt, lassen, wie bei Robert und Riedel, sich von Sonnenstrahlen umspielen. Schließlich setzt die koloristische Bewegung ein. Fortuny, der Hexenmeister, der spanische Meissonier, tritt auf und findet Nachfolger, doch keinen Fortsetzer. Ein einziger, Agrasot, hat in den Sechzigerjahren — parallel mit Courbet — Bilder aus dem spanischen Volksleben von großer Echtheit gemalt. Sonst irrt man ziellos in allen Zeiten und Zonen umher, ist blind für das Leben, blind für die Schätze an Kunst, die ungehoben auf der Straße liegen. Die Malerei, vorher getragen von den beiden Säulen des spanischen Staatswesens, Kirche und Grandentum, ist ein pädagogisches Lehrmittel für den Bourgeois, ein Bilderbuch für große Kinder geworden.

Auch die Akademie der schönen Künste zeigt, wie obdachlos heute die Kunst in Spanien ist. Man denke: ein Gebäude, das die Werke klassischer Meister birgt. Und dieses Gebäude steht in der belebtesten Straße Madrids, durch keinen Fuß freien Raumes von den Nachbargebäuden getrennt. Hölzerne Dielen decken den Boden. Lattenverschläge grenzen die einzelnen Räume ab. Die Akademiker rauchen. In einer Stunde kann verkohlt sein, was einst der stolzeste Besitz der spanischen Kirchen, der spanischen Schlösser war. Der Eindruck der Sammlung ist, nachdem man diesen wehmütigen Gedanken verscheucht und sich gewöhnt hat, Bilder, vor denen man knien möchte, wie wertlose Ladenhüter eines Antiquitätengeschäfts betrachten zu müssen, doch unbeschreiblich groß. Denn Spaniens Kunst ist ja unerschlossen. In Italien kennt man jeden Winkel. Ein archäologisches, ein kunstgeschichtliches Institut wird von Deutschland unterhalten. Alle Meister sind uns lebendig,

als hätten wir am Kneiptisch mit ihnen Schmollis getrunken. Es wird auch die Zeit kommen, wo man die Namen Juanes und Morales, Zurbaran und Cano, Pereda und Valdés Leal mit derselben Vertrautheit ausspricht, wie die des Masaccio und Botticelli, des Michelangelo und Raffael, des Tizian und Veronese. Doch vorläufig sind sie noch Mumien. Ihre Namen sagen uns nichts. Wir ahnen dunkel, daß in Spanien der Angelpunkt alles Christlichen ist. Denn die Kunst Italiens ist ein halb heidnisches Erzeugnis, mit antikem, hellenischem Blute durchsetzt. Spanien war das Land der Glaubenskämpfe, der Ketzerhinrichtungen und Autodafés. Alle Ritualmorde, die der Papst beglaubigte, all jene Bluttaten, die das große Märtyrerbuch der römischen Kirche verzeichnet, wurden von Spanien diktiert. Selbst Tizian, der große Heide, hat ein Bild gemalt: „Die christliche Religion gerettet durch Spanien". Und da die Kunst Spiegel und Chronik des Kulturlebens ist, muß auch in ihr das alles sich äußern. Durch starre Dogmengläubigkeit und fanatische Kirchlichkeit muß sie in schroffstem Gegensatz zu allem Italienischen stehen.

In der Tat hat sich in Spanien die Entwicklung anders als in Italien vollzogen. Zunächst hat die Nachwirkung maurischen Geistes — das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis deines Gottes machen — überhaupt lange das Emporkommen der Malerei verhindert. Erst im fünfzehnten Jahrhundert tauchen Altarwerke auf, und daß die Anregung zurückgeht auf Jan van Eyck, der auf seiner portugiesischen Reise Spanien berührte, ist wohl eine irrige Annahme. Roger van der Weyden, dessen Hauptwerke sich in spanischen Kirchen befanden, scheint auf die Maler gewirkt zu haben. Sein grimmer Ernst, seine bluttriefende Wildheit sagte ihnen mehr als die weltmännische Geschmeidigkeit Jan van Eycks.

Noch schroffer als in den niederländischen und deutschen Altarwerken jener Zeit ist in den spanischen das Mönchisch-Puritanische, Herb-Asketische betont. Heilige sieht man, die mit ernst beschwörendem Blick die Symbole ihres Märtyrertums zeigen; Mönche, die in einsamer Zelle betend vor dem Kruzifix knien; Nonnen, die den Hungertod sterben, und Bischöfe, die ketzerische Bücher verbrennen; man sieht Christus, wie er, an die Martersäule gebunden, für die Menschheit leidet oder als Weltenrichter die Guten von den Sündigen trennt.

Dann kommt in Italien die Renaissance. Golgatha wird zum Olymp. Aus den leidenden Märtyrern werden griechische Epheben. Der Geist der antiken Plastik bestimmt Empfindung und Stil. Die Spanier, streng konservativ, halten am Alten fest. Christus ist kein Adonis. Er bleibt der blutende, gemarterte Galiläer. Und später sogar, als durch Karl V. und Philipp II. Italiener nach Spanien kamen, wurden die einheimischen Meister nicht beeinflußt. Wohl änderten sie ihre Handschrift. Statt steif und eckig, schreiben sie nun fließend und rund. Doch das, was sie sagen, bleibt christlich. Sie verlassen die Schädelstätte nicht, pilgern nicht zum Olymp. Sie malen in streng dogmatischem Geist die Erzählungen und Glaubenslehren des Christentums. Insbesondere meiden sie scheu jede Berührung mit Rom. Nur nach Venedig gehen sie, das alte, starre, byzantinische Venedig, das trotz Tizian und Giorgione stets das Bollwerk des Christentums blieb. Lotto, Tintoretto, Caravaggio — von ihnen führt die Linie zum Greco, zu Ribalta, zu Ribera. Und ihnen folgen solche, die nichts mehr mit Italien verbindet. Zurbaran, Velasquez, Cano, Pereda schaffen ihre unsterblichen Werke. Das etwa erzählen die

Bilder, die in Deutschland bekannt sind. Nur das Gerüst einer Kunstgeschichte, kein Gebäude. Was in Spanien sich birgt, ist noch Terra incognita. Denn wenige seit Théophile Gautier haben die Reise gemacht, und diese wenigen sahen nur die großen Museen. Justi aber, der alles kennt, alle Dörfer durchsucht hat, ist in anderem Sinne befangen. Er betrachtet die spanische Kunst als Filiale der italienischen, hebt mehr das hervor, was sie mit jener verbindet, als das, was ihre schroffe Eigenart ausmacht.

In der Akademie hat man von diesen unbekannten Dingen die ersten mächtigen Eindrücke. Ein ganz gewaltiger Künstler ist Morales. Man denkt an Johannes den Täufer, der in härenem Gewand in der Wüste lebte und sich von Heuschrecken nährte, etwas so Urtümliches, Wildes, Asketisches lebt in diesen seltsamen Werken, die von denen der italienischen Cinquecentisten so verschieden sind, wie der Text der Bibel vom Oberammergauer Passionsspiel. Dann erhebt sich zum erstenmal die rätselhafte Gestalt des Greco, von dessen Hauptwerk die Akademie eine Replik besitzt. Ribera kennt man und ist doch überrascht, ihm, der in seinen Märtyrerbildern so wild, in seinen Gestalten verwitterter Eremiten so herb und düster ist, hier in der „Himmelfahrt der Maria Magdalena" auch als wunderbarem Frauenmaler zu begegnen. Alonso Cano, jedem unvergeßlich, der das herrliche Berliner Bild der heiligen Agnes kennt, tritt durch die Werke der Akademie in ein neues Licht. Peredas „Traum eines Kunstfreundes" ist eines der merkwürdigen Bilder, die wie ewige Rätsel reizen. Doch namentlich die Anschauung von Zurbaran, dem Tacitus der spanischen Malerei, wird durch die Werke der Akademie berichtigt. Er wird in Deutschland gern als Schwärmer bezeichnet, der

mystische Dinge, Verzückungen und Visionen mit glühender Beredsamkeit schilderte. In Wirklichkeit ist er nüchtern, verständig. Bei ihm brauchte es kein Feuer, kein Pathos, kein Halbdunkel. Denn er will nicht Außenstehende bekehren, nicht auf die Menge wirken. Er arbeitet für eine fest umschlossene, eng ummauerte Welt, für die Klöster und Mönchsorden. Und diesen Männern bedeuten die Dinge, die er darstellt, keine Wunder, sondern historische Tatsachen. Daher ist bei Zurbaran alles protokollarisch genau. Die wunderbarsten Dinge gehen mit einer Einfachheit und Natürlichkeit vor sich, als hätte er die Märtyrer und Engel, den ganzen Hofstaat des Himmels zur Porträtsitzung kommen lassen. In den Bildnissen liegt überhaupt seine Stärke. Die enge Verbindung des Höfischen und Mönchischen tritt hier hervor. Keine stoffliche Abwechslung gibt es bei ihm, nichts, was durch den Inhalt fesselt. Er schuf klösterliche Ahnengalerien, hat die ernsten Züge und die weißen Kutten der Mönche mit derselben Einförmigkeit und im selben Lapidarstil verewigt, wie Velasquez die schlaffe Unterlippe und die müde Pose Philipps IV. Er ist der große Hofmaler der Mönche, wie Velasquez der große Hofmaler der Könige war.

DAS PRADO-MUSEUM

Im Prado-Museum hat man ihn. Velasquez! Endlich! Die Stimmung, in der man dieses Museum betritt, ist ähnlich derjenigen, mit der man in Bayreuth vor dem Festspielhaus steht oder wie sie im Beginn des 19. Jahrhunderts die deutschen Maler hatten, wenn sie nach jahrelanger Sehnsucht durch die Porta del popolo in Rom fuhren. Es ist ein langhingestreckter, ernst verschlossener Bau. Auch im Innern ist alles einfach und streng, von jener Vornehmheit, die zu stolz ist, sich aufzudrängen. Keine Fremden gibt es. Man ist fast allein. Nur ein paar Mönche, kunstliebende Klosterbrüder, sitzen kopierend vor den Bildern, und am Eingang jedes Saales steht ein grauköpfiger Diener in dunkler Livree. Keiner trägt Schnurrbart. Das Prinzip des Hoflakaien ist noch strengstens gewahrt. Es scheinen dieselben Leute, die vor dreihundert Jahren über die Teppiche des Alcazar schritten.

Der Eindruck des Velasquezsaales ist über alle Maßen herrlich. Ihn wiederzugeben vermögen Worte nicht. Sonst geht es einem mit Kunstwerken oft seltsam. Man hat sie in der Photographie bewundert, und das Original hält nicht, was das Schwarzweißbild versprach. Von der Schönheit der Velasquezwerke gibt die beste Nachbildung keine Ahnung. Man möchte knien und beten. Das Herz schlägt schneller. Wie ist man plötzlich fern von der Welt, fern von der Gegen-

wart. Wie fühlt man sich angeweht vom Hauche der Majestät, vom Geist des Royalismus umwittert. Und bei dieser Vornehmheit welche Einfachheit, in dieser Kunst welches Leben. Alle anderen Bilder seien bemalte Leinwand, Velasquez allein die Wahrheit. Hier versteht man diese Worte des Mengs, und ein Stück Weltgeschichte, ein Stück Kunstgeschichte bedeutet es wieder, wenn am Eingang dieses Saales, dessen Schätze früher kein plebejisches Auge sah, heute eine Tafel mit der Inschrift hängt: Man überläßt es der Kultur des Publikums, in diesem Raume nicht die Kunstwerke zu berühren, zu rauchen oder auf den Boden zu spucken.

Goya ist der Nihilist, der der Majestät ins Gesicht spuckt. Neben dem Homer steht der Aristophanes des Royalismus. Auf das klassische Epos folgt das Satyrspiel.

Wer wird das gewaltige Drama schreiben, das der Name Francisco Goya umschließt? Wer wird zeigen, wie zwei Welten damals aufeinanderplatzten, wie eine alte, kirchlich-ritterliche Kultur versank und eine neue, unsere eigene Welt sich bildete? Goya ist im Kampfe dieser Weltalter Mittel- und Brennpunkt. Als Harlekin folgt er dem Leichenzuge des Monarchismus und der alten Kirche. Als Vorläufer Schopenhauers und Nietzsches leitet er ein neues Weltalter ein.

Man vergegenwärtige sich die geschichtliche Konstellation. Alles wankt damals, alles ist im Sterben. In Deutschland hat die Aufklärung begonnen. In Frankreich wird die Höllenmaschine gebaut, die den König und den Herrgott köpft. Die Kunst ist aristokratisch. So flüchten die Maler aristokratischer Städte dahin, wo sie am besten geborgen scheinen. Canaletto arbeitet in Wien, Tiepolo in

Madrid. Und kaum ist er tot, da rüttelt auch an den Mauern dieses alten Königsschlosses der plebejische Zeitgeist. Ein Bauernjunge, ein Anarchist, wilde, tolle Gedanken im Kopfe, schleicht sich ein in die Räume, die vorher Don Diego Velasquez bewohnte. Er wird Hofmaler, wird Akademiedirektor. Die Bourbonen ahnen gar nicht, welche Schlange sie an ihrem Busen nähren. In nächster Nähe sieht er alles, was er sehen will, und schreibt darüber seine galligen Pamphlete.

Goya hat alles gemalt. Dolche und Küsse, Säbel und Fächer, Matadores und Majas, Könige und Bettler, Priester und Abenteuerer, Prozessionen und Flamencos, Bordelle und Spielhöllen — das ganze Spanien des achtzehnten Jahrhunderts lebt in seinen Werken fort. Doch nur in der Verzerrung eines Hohlspiegels: karikiert, verspottet, verlacht, verhöhnt. Man muß Moreaus „Monument de Costume" zum Vergleich heranziehen. Moreau ist Aristokrat. Bleumourant-Stimmung ist über seine Blätter gebreitet. Goya zeigt nicht, wie schön, sondern wie verfault diese alte Welt war, will eine neue formen, indem er die alte in ihrer ganzen Verworfenheit bloßdeckt. Seine Werke sind die blutige, von einem Plebejer geschriebene Satire auf alles, was vorher in Spanien als unantastbar heilig gegolten.

In den Kirchenbildern von Sant Antonio verhöhnt er, was die kirchliche Malerei der Vergangenheit schuf. Der ganze Himmel ist ein öffentliches Haus. An der Deckenwölbung wälzen nackte Engel, Buben und Mädchen sich auf Betten herum, produzieren sich in lebenden Bildern, wie sie gleich pikant kaum im Pariser Salon der Mme. Alexandre gestellt werden. Daneben sieht man heilige Damen, die eine am Bette lehnend, andere auf schwellende

Divans gegossen: alle mit sehr interessanten, blauumränderten Augen, alle in Posen, als wären sie „enfin seules", nachdem gerade der himmlische Bräutigam sie verlassen. Und in der Kuppel spielt eine unglaubliche Szene sich ab. Goya hatte den Patron der Kirche, den heiligen Antonius zu malen, und er malte ihn auch, wie er seine Hand segnend über Krüppel breitet. Doch man bemerkt diese Szene kaum. Eine Balustrade sieht man und dahinter Menschen, die sich in buntem Gewimmel dahinschieben: Bettler, Gaukler, alte Hexen, Gigerl, Courtisanen. Einige äugeln hinter dem Fächer sehr indezent in den Raum hernieder. Andere, von einem Gigerl verfolgt, raffen wie die Modistinnen des „Journal amusant" ihre Schleppe empor. Andere strecken die Beine zur Balustrade heraus, so daß sich eine ideale Perspektive unter das Froufrou cremefarbiger Spitzenhöschen und rosiger Jupons eröffnet. Es ist gemalter Cancan, gemalter Casanova. Und dieses Pamphlet auf alles Kirchliche wurde im Lande Zurbarans geschrieben.

Goya als Porträtmaler — das ist eine noch pikantere Sache. Es gibt von ihm sehr viele, sehr schöne Porträts. Namentlich die Damen der Aristokratie hatten in ihm einen feinsinnigen Dolmetsch. Denn einen Menschen porträtieren, heißt ihn besitzen. Goya besaß alle. Wie ein Bulle sprengte er hinein in eine decrepite marode Welt. Wie vertrocknete Blumen, die begossen sein wollen, öffneten ihm die Damen der Aristokratie ihr Haus. Goya malte sie alle. So wie Napoleon seine Brautnacht mit Maria Louise vor der Vermählung feierte, nur weil er die bestialische Freude des Plebejers auskosten wollte, die Tochter eines Kaisers von Gottes Gnaden zu vergewaltigen, sind Goyas Damenbildnisse Tagebuchblätter seiner vornehmen Liebschaften. In

alle Werke goß er die vulkanische Begehrlichkeit seiner Sinne hinein. Stets unterstrich er, was an dem Bildnis und dem Weib ihn besonders reizte. Das nackte Porträt einer Dame, die den düsteren Namen einer Herzogin von Alba trug, ist besonders berühmt, weil Goya, als der Herzog es sehen wollte, schnell ein zweites, weniger entkleidetes malte.

Wen er nicht besaß, den persiflierte er. Kein Karikaturenzeichner, weder Rowlandson, noch Daumier, noch Léandre, schrieb giftigere Epigramme. Aus den Fürsten, die Sanchez Coëllo und Velasquez in so stolzer königlicher Würde malten, hat Goya ein Wachsfigurenkabinett von Trotteln und Verbrechern gemacht. Wie eine Kaffeemaschine hält die Königin ihren Fächer. Wie ein dummer Bajazzo steht der Kronprinz da. Andere blicken fromm, rutschen vor Altären, bereuen ihre Sünden so aufrichtig, wie Franz Moor in den Räubern, wenn er den Priester verlangt. Goya war der Zeitgenosse Schillers, und die Stimmung der Räuber, der Louise Millerin geht durch seine Werke. Doch nicht nur den Königen nimmt er die Majestät, auch den Priestern reißt er die Tartuffemaske vom Gesicht. Keinen Patriotismus kennt er, malt nicht den Heldenmut sterbender, den Stolz siegender Armeen, sondern zeigt das blutige Elend, mit dem die Gloire erkauft wird. Seine Kunst wird schließlich ein Stiergefecht. Überall sieht er ein rotes Tuch und stürzt sich darauf mit der schäumenden Wut des Toro. Alle Angstgefühle der modernen Seele — Hexen- und Teufelsspuk, Blocksberg und Hölle — werden in seinem Hirn lebendig.

Daß ein Mensch, der so viel zu sagen hatte, wenig mehr von der schauenden Freude des Künstlers hat, versteht sich von selbst. Nur in einigen seiner Werke lebt die alte Tradition fort. Andere sind wüst und roh. Obwohl

nicht zu vergessen ist, daß viele nur als Vorlagen für Teppiche dienten und deshalb mehr starke Farbengegensätze als koloristische Feinheiten bedingt waren, ist er neben Velasquez oder Tiepolo doch ein Barbar. Er bezeichnet den Moment, wo mit der alten Zivilisation auch die malerische Kultur versinkt und der Weg zu den Gedankenmalern Wiertz und Klinger anfängt.

Velasquez und Goya — das ist ein stolzes Stück spanischer Kunstgeschichte, doch nur ein kleines Teilchen. Und leider bietet das Prado-Museum wenig Gelegenheit, auch die anderen kennen zu lernen. Gewiß besitzt es Bilder, die zu den gefeiertsten der Erde zählen: die herrlichsten Werke von Tizian, vieles Schöne von Raffael, vieles Gute von Rubens. Doch nicht deshalb geht man nach Spanien. Man sucht den Lokalcharakter des Museums, will, wie man in München die alten Deutschen, in Antwerpen die Vlaamen, in Amsterdam die Holländer studiert, in Madrid spanische Meister sehen, oder solche wenigstens, die besonders enge Fäden mit Spanien verknüpfen. Auch an solchen Ausländern ist kein Mangel. Es ist bezeichnend, daß Furini, Benedetto Crespi und Tintoretto, also streng kirchliche Maler, unter den Italienern besonders hervortreten; bezeichnend, daß eine deutsche Allegorie „Leben und Tod“ gerade nach Spanien kam — im Katalog „Deutsche Schule“ genannt, in Wahrheit eines der gewaltigsten Werke Hans Baldungs. Es ist bezeichnend, daß von Niederländern besonders der Höllenmaler Hieronymus Bosch und der düstere Pessimist Pieter Brueghel auffallen, dessen „Triumph des Todes“ ein Erzeugnis allermodernster Phantastik ist.

Dagegen ist das Prado-Museum an spanischen Meistern nicht reich. Ganz abgesehen davon, daß viele wichtige Bil-

der in Kellerräumen hängen, wo sie fast gar nicht zu sehen sind; es ist historische Vollständigkeit gar nicht angestrebt. Das Hervorragendste birgt sich noch in Kirchen und Klöstern. Nicht einmal Inventare, keine photographischen Aufnahmen gibt es. Deutschland hat so viel auf diesem Gebiete getan. Die ganze italienische Kunstgeschichte wurde durch Deutsche gemacht. Könnte nicht, nachdem dort der Rahm abgeschöpft worden, ein Teil unserer Kraft Spanien zugute kommen. Das Land müßte in Parzellen geteilt, junge Kunsthistoriker müßten hergeschickt und mit den Inventarisierungsarbeiten betraut werden. Das Ergebnis würde ein erstaunliches sein. Eine neue Kunstwelt würde sich auftun.

EL PARDO, ARANJUEZ UND DER ESCORIAL

Die Punkte in der Umgebung Madrids sind von mehr landschaftlichem und geschichtlichem, als eigentlich kunstgeschichtlichem Interesse. El Pardo, das Jagdschloß Philipps IV., ist am leichtesten zu erreichen, und man geht am besten zu Fuß. Denn so genießt man am meisten den erhabenen Stil der spanischen Landschaft. Kunst und Natur ist eines nur: das kam mir nie so zum Bewußtsein. Sobald man am Königspalast und am Bahnhof vorbeigekommen, hört das großstädtische Leben auf. Man geht durch eine lange, fast geradlinige Allee. Auf der einen Seite sind schmale Waldungen. Ganz dunkelgrün, staubbedeckt ist das Laub der Bäume. Nicht grün, sondern grau-gelb ist — selbst im Walde — der Boden, ausgedörrt an den Stellen, auf die durch die Lichtungen die Sonne fällt. Auf der anderen Seite öffnet sich eine weite, kalkige Ebene, wo einzelne strohbedeckte Bauernhäuser stehen und an Seilen aufgehängt die Wäsche bleicht. Der Manzanares ist ausgetrocknet, sandig und steinig liegt das Flußbett da. Und je weiter man kommt, desto einsamer, desto sonniger wird die Landschaft. Maultiere, mit dicken Strohschütten beladen, kommen daher, und darauf sitzen Bäuerinnen, ihren Säugling tränkend. Steinhaufen liegen an der Seite der Straße, und Chausseearbeiter in hellblauer Bluse schlafen daneben. Sandig und gelb, nur mit verdorrten Binsen bewachsen, ist

ringsum die Erde. Blindschleichen rascheln durch das trockene Strauchwerk. Müde Esel, hungrige Ziegen schnüffeln schläfrig daran herum. Einzelne dunkle, fast schwarz-blau schillernde Bäume, alt und geborsten, ragen auf, und darüber spannt sich ein ganz klares, nur von vereinzelten silbernen Wolken durchzogenes Firmament. Man muß mit den Augen blinzeln, um all die grünliche, weiß-blau-graue Helligkeit zu ertragen, und deutlich erkennt man, mit welcher Notwendigkeit diesem Boden, der nichts Braunes, nichts Saftiges kennt, die Hellmalerei des Velasquez entwuchs. — Später kommt ein Steintor, ein Gitter. Das königliche Jagdrevier tut sich auf, und die Landschaft spricht nun den spanischen Hofstil. Oberförster, Jäger und Feldwächter durchstreifen mit der Flinte im Arm die Fluren. Rehe strecken ihren Kopf aus dem Gebüsch hervor. Rebhühner und Fasane fliegen auf. Das, was man Wald nennt, ist es ja nicht. Es gibt kein junges Grün, keine lauschige Ecke. Alles bleibt trocken, sandig, versteinert. Trotzdem atmet man auf, denn man ist im Schatten. Man fühlt, weshalb diese Fürsten fast nie in Madrid, sondern die längste Zeit des Jahres in El Pardo waren.

Was man im Schlosse sieht, lohnt die lange Wanderung nicht. Denn es ist nicht mehr das alte. Die Bourbonen haben wie alle übrigen Schlösser, auch den Pardo verdorben. Doch die Natur bleibt ewig. Sehr spanisch ist der Park, der nichts mit den repräsentierenden französischen Parkanlagen gemein hat, sondern eher einem Bauerngarten gleicht, in den auf dem Sommerurlaub sich ein Städter flüchtet; einem Krautgarten, wo ein Landbaron seine Kohlrabi, seine Bohnen züchtet; sehr fürstliche Kohlrabi, sehr fürstliche Bohnen, die dadurch, daß Bambushecken, mit der Schere beschnitten,

sie umsäumen, sehr zeremoniell von allem Plebejischen getrennt sind. Und über den Wald ringsum ist die Stimmung der Velasquezschen Jagdbilder gebreitet. In diesem abgeschlossenen Erdwinkel zuerst hat ein Maler Werke geschaffen, die gar nichts wollten, als den Stil der Natur in den Stil der Kunst übersetzen. Wenn die Sonne sich senkt und der Abend kommt, scheint hinter jedem Baum, in gelben Stiefeln, die Flinte im Arm, den Hund zur Seite, ein edler Jäger zu stehen. Man erlebt die Bilder, die Velasquez von Philipp, von Ferdinand, von Balthasar malte. Eine Ironie des Schicksals ist es, daß heute neben diesem Bau ein Armenasyl steht. Wo einst Fürsten, procul negotiis, das ritterliche Waidwerk trieben, schleppen sich heute auf Krücken arme, sieche Menschen herum. Und komisch — als ich in dem Gasthof vor dem Schloß mein Essen nehmen wollte, redet der Padrone mich in reinstem österreichischen Dialekte an. Der Mann heißt Franz Bachner und ist aus Waidhofen an der Ybbs. Seine Brüder sind in Wien. Vor dem Jagdschloß Philipps IV. schüttelte ich einem Österreicher die Hand.

Der Heimweg war wunderbar. Deutlich fühlte man, weshalb das Problem der Pleinairmalerei zuerst in Spanien sich auftat. Hier spricht die Sonne die elementarste Sprache. Früh in Licht gebadet, war die einsame Landschaft jetzt in feines silberiges Grau getaucht, in eine Dämmerung, die doch nicht nebelig war, sondern alles klar, in bläulicher Durchsichtigkeit zeigte. Hinter mir Berge, ultramarinblau, vor mir Steineichen, ganz dunkelgrün, zur Seite ein niedriges Haus von kalkigem Weiß und davor Gestalten, schwarz, dunkelschwarz — diese Farbenharmonie werde ich nie vergessen. Über die graue Landstraße rollte zuweilen ein Hof-

wagen, die Kutsche schwarz, die Räder gelb. Auf dem Bock saßen Kutscher mit dumpfschwarzem Zylinder und grünschwarzer Livree — ein vorsintflutliches Stück Habsburg auf spanischem Boden.

Vor dem Pardo haust ein Wiener. Nach Aranjuez zum Glück ist noch kein Berliner gekommen. Jch habe es in Kairo erlebt, das mitten in der Wüste ein Berliner Männergesangverein das Lied anstimmte: „Wer hat dich, du schöner Wald". Ich habe es erlebt, daß an den Pyramiden ein Beduine mich mit der Frage empfing, die ein Berliner ihm beigebracht: „Pyramidal, nicht wahr?" Auch in Aranjuez wird man nicht sein können, ohne daß einer anstimmt: „Die schönen Tage" und der andere fortfährt: „Ick kenne dir, Spiejelberg." Vorläufig hat sich die Kultur noch nicht so weit verbreitet. Man ist einsam. So einsam sogar, daß man niemanden findet, der einem den Eingang sagt. Überall stößt man nur auf Mauern, Gitter und Ketten, und das ist trotz des Zeitverlustes stilvoll. Im übrigen ist es mit solchen Schlössern wie mit Hotels erster Klasse. Sie sehen sich überall ähnlich. Aranjuez gleicht in der Umgestaltung, die es durch die Bourbonen erhielt, einem französischen Schloß. Man ahnt den Velasquez, wenn man im Garten vor den feinen Hellrosa- und Hellila-Blumen steht, die er so gern in seinen Bildnissen anbrachte. Man wird an Spanien erinnert, wenn man zu den schwarzvergitterten Fenstern aufschaut, die dem Schloß das Geheimnisvolle des orientalischen Harems geben. Spanisch ist auch der Charakter, den in den Innenräumen das Rokoko annahm. Nichts Capriziöses und Bizarres, nichts Launig-Witziges und Verschnörkeltes gibt es. Alles ist abgezirkelt, geradlinig, gravitätisch und frostig. Selbst in den Farben ist alles Schmei-

chelnde, Süßliche vermieden. Kein Rosa, kein Himmelblau gibt es, nur kühles Weiß, kühles Grau, ganz kühles Zitrongelb, wovon die Ebenholz-Kruzifixe, die nirgends fehlen, sehr ernst und apart sich abheben. Aber in die vorschriftsmäßige Don Carlos-Stimmung kommt man doch erst im Park.

Wie solch eine Parkanlage mit Röntgenstrahlen ein ganzes Zeitalter beleuchtet! Aus den englischen Parkanlagen spricht ein gutgesinnter Bourgeoisliberalismus. Die Natur hat ihre Freiheit wie das Volk. Ja, sie wird sogar zu scheinbaren Extravaganzen genötigt, damit sie nicht merkt, daß sie schließlich doch nur in Fesseln tanzt. Das Motto der französischen Parkanlagen ist das Suprema lex regis voluntas. Natur und Volk müssen das tun, was die Schere des Gärtners von Gottes Gnaden verlangt, und über den Mangel an Freiheit täuschen die „Circenses“ hinweg. Feuerwerke werden abgebrannt, Fontainen steigen zum Himmel. Man streut den Leuten Sand in die Augen, indem man ihnen Wasser hineinspritzt. Auch in Spanien haben die Bourbonen ein solches Schloß geschaffen. La Granja bei Segovia ist eine Kopie von Versailles, wo die Wasserkünste sprudeln und den Edelsten der Nation eine Galavorstellung königlichen Pompes allerhuldvollst gewährt wird. Für die Fürsten, die Aranjuez bewohnten, gab es kein Volk, höchstens die guten dummen Bauern des Dorfes, mit denen sie sich dutzten und ihre Scherze trieben. Wohl ist auch hier alles abgezirkelt, alles regelrecht und künstlich. Doch das entspricht nur der Hofordnung. Jeder Stich ins Diktatorische fehlt. Die französischen Parkanlagen sind der Schauplatz lauter Feste. In diesen ernsten Gängen wollen Menschen allein sein. Weder ruhmrednerisch ist die Natur wie in Versailles, noch senti-

mental wie in Klein-Trianon. Sie ist kalt und steif wie die Menschen selbst. Mit Marmorfliesen sind die Wege bedeckt. Geradlinige Platanenalleen ziehen sich hin. Fein silbergrau schimmert durch die dichten Kronen der Himmel. Ein verwitterter grauweißer Marmorbrunnen erhebt sich aus viereckigem Bosquet. Eine Marmorvase blinkt hinter dunklem Buchsbaum hervor. Man steht auf der Stelle, die Velasquez in dem Bilde des Prado-Museums malte. So sehr war auf die Farben Dunkelgrün, Grau und Weiß sein Auge gestimmt, daß er in Italien sogar alles vermied, was nicht in diese Skala paßte. Während die anderen goldrote Abendsonnen und klassische Bergzüge malten, zeigen Velasquez' Bilder nur verwitterten Marmor und dunkelgrünen Efeu, der sich am Gemäuer heraufschlingt; ein Stück hellgrauen Himmels und steinigen Boden — stets Varianten dessen, was er im Park von Aranjuez sah.

Heute hat sich mit der alten Vornehmheit viel Ruinensentimentalität gemischt. Die Buchsbaumhecken, früher so steif beschnitten, wuchern heute wild, und doch welken sie in dem trockenen, saftlosen Boden — so wie das Volk heute seine Freiheit hat und doch die Nahrung nicht, die es zum Leben braucht. Arme, müde Menschen, die alle die Malaria zu haben scheinen, sitzen auf den Steinbänken herum. Nonnen, den Rosenkranz betend, das goldene Kreuz auf der Brust, schreiten wie die Krankenpflegerin in „Wenn wir Toten erwachen" daher. In den alten hohlen Bäumen haben Gärtner ihr Gerät geborgen. Durch die Calle de la Reina treibt ein verkrüppelter Kameltreiber sein Tier. Alles verfällt und zerbröckelt, verwildert und stirbt. Neues frohes Leben bleibt fern, als ob es die Klopfgeister der Vergangenheit fürchte. Vögel würden in diesen Bäumen keine Nester

bauen und Liebespärchen nicht wagen, auf diesen Bänken zu kosen. Noch immer kann man im Park von Aranjuez sich nur Könige denken, die, auf der Steinbank an der stillen Fontäne sitzend, es als langweilige Unterbrechung ihres Landaufenthaltes empfinden, Todesurteile, die sie nicht lesen mögen, unterzeichnen zu müssen. Noch immer glaubt man durch die Philosophengänge bleiche Königssöhne wandeln zu sehen, Schwärmer, die ihren Beruf verfehlt haben, indem sie als Kronprinzen — das verpflichtet zu nichts — über die Gedankenfreiheit der Völker nachsinnen.

Nach dem Escorial, dem dritten ehernen Monument, das das spanische Königtum sich errichtete, fuhr ich dritter Klasse. Nicht aus Geiz gerade, sondern aus ethnographischen Gründen. Denn ich hatte die fixe Idee, die Bilder der alten Meister erleben zu wollen, und das Volksleben ist, trotz Don Carlos und der Revolution, eben noch — dritter Klasse. Der ganze Ribera spielt in diesen Wagen sich ab. Brot, Wein, Melonen, Kürbisse und Eier; Säcke, Strohkörbe, Steinkrüge und Milchflaschen; Birnen, Pfirsiche, Aprikosen, Trauben und Käse; Kaninchen, Vogelbauer, tote und lebendige Hühner — alles, was die alten Künstler in ihren „bottegones“ malten, haben die Bauern bei sich. Ganz klassische Stilleben sind über die Bänke gebreitet. Eine Beleidigung wäre es, wollte man der ritterlichen Frage „Usted gusta?“ mit einem zimperlichen Nein begegnen. Und mir gegenüber saß eine Frau von klassisch-königlicher Schönheit; Maria Theresia ins Spanische übersetzt. Schwarz war der Schnurrbart, das Haar war grau. Ein schwarzer Matronenschleier umhüllte das tiefbraune Gesicht mit den blendend weißen Zähnen, der Adlernase und dem unnahbaren Blick. Carreño hat ähnliche Bilder der Marianne von Österreich

gemalt, und es scheint fast, als sei damals, als das Haus Habsburg dahinstarb, die spanische Volkstracht entstanden; als sei der Witwenschleier Mariannens versteinert und zur Nationaltracht geworden.

Landschaftliche Schönheiten gibt es nicht in der Umgebung der Königszelle, wo der zweite Philipp seine müden Glieder zu Grabe trug. Man sieht Steineichen, fährt über einen schlackigen Boden, wo einst Bergwerke und Steinbrüche waren. Kahle Höhenzüge lagern sich hin, und an einen dieser Granitfelsen lehnt sich das Schloß so fest und selbstsicher an, als hätte keine Menschenhand, sondern die Natur selbst es dahingestellt. Als ich den Berg hinaufging, sah ich eine wunderbare Szene. Auf feurigem Hengst und in vollem Ornat, wie ein christlicher Kentaur, sprengte ein schwarzer Priester daher. Ein Symbol der ganzen spanischen Kultur schien diese kentaurenhafte Verbindung von kirchlichem und ritterlichem Geist zu bedeuten. Oben angelangt, glaubt man zunächst, sich geirrt zu haben. Denn man steht vor keinem Schloß, man steht vor einer Kaserne, vor einer Festung, einem Kerker. Klein sind die Fenster, als ob sie die eines Gefängnisses seien. Überall spricht nur der nackte Stein, weißgrauer Granit, durch kein Ornament, durch keine Farbe belebt. Ganz grausige Bettler ohne Arme und Beine liegen in den kleinen, von ernsten dorischen Säulen getragenen Höfen. Alte Weiber kauern wie auf Kalckreuths „Alter" herum. An ihnen vorbei schreitet man durch klösterliche Gänge, wo an den Wänden alte Bilder von den Kriegen und Siegen spanischer Könige erzählen. Sehr öde ist alles, ohne Feuer und Schwung, doch auch ohne Phrasen, ohne bramarbasierendes Heldentum, von strenger Sachlichkeit. Steif, in trockenem Protokollstil, mehr der Wahrheit als der

Schönheit gemäß, werden die Tatsachen der Weltgeschichte verzeichnet, genau so wie das Generalstabswerk es will. Velasquez tat nichts anderes, als er die „Übergabe von Breda“ malte, nur daß da plötzlich ein Blitz des Genies über den Exerzierplatz leuchtet.

Die Gemächer des Palastes sind wie die aller Schlösser später verändert worden. Teppiche nach den Bildern Goyas schmücken die Wände. Im Empirestil sind die Möbel. Doch merkwürdig ist, wie auch die Bourbonen noch den Charakter des Bauwerkes fühlten; seltsam, welche enge Verbindung das fürstliche Kunstgewerbe des Empire hier mit der kirchlichen Gotik des Mittelalters einging. Die Stühle, steif an den Wänden stehend, haben den Charakter gotischen Chorgestühls. Einem mittelalterlichen Beichtstuhl gleicht der Locus. Und ganz unverändert geblieben sind die Räume im Untergeschoß. Eine enge Steintreppe führt hinab. Durch winkelige Gänge, an weißen, schmucklosen Wänden vorbei, gelangt man in dunkle Zellen, die an die Bleikammern Venedigs mahnen. Dann öffnet sich ein größeres Zimmer. Roter Backstein deckt den Boden. Ein einfacher Lederstuhl steht vor der weißen Wand, auf der ein paar alte Bilder — die Todsünden von Bosch und zwei betende Menschen, Flügel eines altkölnischen Altarwerkes — wie ein ernstes Memento mori hängen. Ein Kupferstich mit der Rüstung des Laurentius, eine Orgel aus dem Kloster Sant Yuste, ein Missale, in dem die Seite aufgeschlagen ist, deren Bild die Ausgießung des heiligen Geistes darstellt, und eine Elfenbeinschnitzerei mit der Kreuzabnahme — das ist die übrige Ausstattung des Zimmers. Huysmans-Stimmung ist über alles gebreitet. Man schaut hinein in jene seltsame Welt, wo so viele endeten, die die Wahrheit des Ekkehardschen

Spruches, daß die Wollust der Kreaturen mit Bitterkeit gemengt sei, an sich selbst erfuhren. Hier hauste der syphilitische König, hier erteilte er Audienz, von hier blickte er durch ein kleines Fenster in die Hauptkapelle der Kirche, von hier ging er nach dem dunklen Chor hinüber, um der Andacht der Mönche beizuwohnen.

Diese Kirche, wie das Schloß überhaupt, hat von Justi, dem feinen Kenner, eine scharfe Beurteilung erfahren. Er sagt, Philipp habe das Unglück gehabt, in eine Zeit zu kommen, die weder mit schaffender Kraft, noch mit Geschmack begabt war. Alles sei von abstoßender Trockenheit, nach mathematischen Gesetzen konstruiert. Der grämliche Hang des Königs, aus den Entwürfen der Architekten alles auszumerzen, was ihm zu reich, zu prahlerisch schien, habe die Schaffensfreudigkeit der Künstler gelähmt. Und so blicke nur der Geist finsterer Etikette uns versteinernd aus dem Bauwerk an. Gewiß, doch deshalb gerade ist der Escorial ein Werk, das so machtvoll eine Zeitstimmung ausdrückt, ein Monumentum aere perennius, ein historisches Dokument. Es wäre stillos, wenn die Menschen, die in den Bildnissen des Sanchez Coëllo und des Velasquez leben, in einem anderen, freundlicheren, weniger mathematischen Stil gebaut hätten. Aus allem spricht der eiserne Wille eines Königs, der die Welt beherrscht und selbst als Sklave vor dem König der Könige sich beugt. Der Petersdom ist ein Werk der repräsentierenden Kirche. Durch Prunk und Pracht sollen die Nerven des Volkes umgarnt werden. In diesem Raum will ein König allein sein mit sich, seinem Gott und seinen Ahnen, deren goldene Statuen, am Betpult knieend, ihn umgeben. Keinen Weihrauch, keine benebelnden Würzen braucht er. Ein Lebemann will Wasser und Brot,

nachdem er an Finessen sich den Magen verdorben. Daß diese gewaltige, beinahe schmucklose graue Steinkirche mitten in der Zeit des Barock erbaut wurde, war nur möglich in dem Land, wo auch Velasquez seine eisig-strengen, höfisch-feierlichen Kirchenbilder schuf. Selbst Luca Giodano in seinen Kuppelbildern hat alle barocken Ausschweifungen gescheut, den Werken die archaische Feierlichkeit Orcagnas gegeben.

Schwarz vergittert wie Gefängniszellen sind die Kapellen ringsum. Mit schwarzen Marmorplatten ausgelegt ist der enge Gang, dessen steile Granittreppe in das Untergeschoß des Domes hinabführt. Eine dumpfe, kühle Luft strömt hier entgegen. Kein Fenster gibt es. Nur durch die Tür strömt noch spärliches Tageslicht ein. Alles ist schwarz und gold. Ein goldener Cruzifixus hebt an der Hauptwand von schwarzem Marmor sich ab. Man steht in der Königsgruft. In sechs Reihen, je vier übereinander, sind die Särge der spanischen Könige aufgestellt. Hier verschaffte sich Philipp IV. schon zu Lebzeiten alle Sensationen des Todes, kostete die Stimmung nach, die der junge Otto hatte, als er in die Gruft Karls des Großen gedrungen war. Hier ließ er sich malen von Velasquez, wie er, eine lebendige Statue, mit der Königin Marianne die Messe hört. Hier erhielt Valdés Leal die Anregung zu jenen grausigen Bildern, in denen der Racheengel über den Särgen verwesender Könige schwebt. Fürchterlich und rührend zugleich aber ist der Totentanz nebenan. Da liegen in schmucklosen, weißen Marmorkatafalken all die Prinzen, an denen die Sünden der Väter sich rächten. Infans Austriae — auf wie vielen kleinen Särgen ist es zu lesen.

Mit der Kirche ist die Bibliothek, mit dieser das Kloster verbunden. Bibliothek, das bedeutet in diesem

Fall eine Sammlung kostbarer Handschriften. Denn ein gedrucktes Buch zu benutzen, wären die spanischen Könige zu stolz gewesen. Die römischen Cäsaren kannten nur Bücher, die von Sklaven geschrieben waren. Also mußte noch im 17. Jahrhundert das Buch kein Werk der Maschine, sondern ein Werk der Menschenhand sein. Schriften profanen Inhalts gibt es natürlich nicht. Nur Missalien und Breviarien, Apokalypsen- und Totentänze, hebräische, griechische und persische Bibeln, die Legenda aurea, die Ars moriendi und das Speculum virginitatis Mariae — zum Teil mit flüssigem Gold geschrieben und mit kunstvollen Miniaturen geziert — sind in vielen Ausgaben da. Nicht in einer Schloßbibliothek, sondern im Studio gelehrter Mönche glaubt man zu sein, in einem jener Räume, wie sie Zurbaran malte. Ein paar Globen allein, achtlos in die Ecke gestellt, erinnern daran, daß diese Klosterbrüder auch Könige waren, in deren Reich die Sonne nicht unterging.

Der Eintritt ins Innere des Klosters ist nicht gestattet. Doch man sieht die Zellen, sieht die bleichen Gestalten der Augustiner die schmalen Gänge dahinwandeln. Man sieht die Bilder. Das Museum des Escorials ist eine der charaktervollsten Sammlungen der Welt. Denn diese Bilder sind nicht planlos gesammelt. Der Geist eines einzigen, der Geist Philipps ist allem aufgeprägt. Kein Zufall ist es, daß es von Tizian keine heidnischen Bilder, nur Kruzifixe, Märtyrer, Eremiten gibt; kein Zufall, daß von Tintoretto, dem finsteren Meister der Gegenreformation, hier die gewaltigsten Werke hängen; kein Zufall, daß man immer wieder dem grimmen Ernst van der Weydens und der krausen Phantastik des Hieronymus Bosch begegnet, der die Qualen der Hölle mit so perverser Ausführlichkeit schilderte. In diesen

Kreis passen dann auch die erstaunlichen Werke des Greco. Er brauchte nur jenen Mauritius gemalt zu haben, der sich weigert, den Göttern zu opfern, und jenes wahnsinnige Bild, wie Philipp II. im Traume das Fegefeuer, Himmel und Hölle sieht, so stünde er den Größten zur Seite. Wie im Delirium, wie im Trance scheinen diese Werke gemalt. Auch als Kolorist hat er Töne — seltsam leichenhafte Harmonien von Zitrongelb und Hellblau —, die ganz einzig in jenem Zeitalter sind. Außer solchen Werken gibt es nur Bildnisse. Dumpfer Dogmengläubigkeit und stolzem Ahnenkult hat die Kunst zu dienen. Alle Hofporträtisten von Antonis Mor bis auf Carreño sind vertreten. Alle Fürsten und Fürstinnen Spaniens — in ganzer Figur gemalt, stets in derselben Pose, alle gleich ernst und streng und noch im Wahnsinn die Würde wahrend — blicken in eisigem Stolz hernieder. Und namentlich Philipps Bild, das Pantoja de la Cruz nach dem Original des Mor kopierte, ist mir unvergeßlich. Denn diese müden, gemarterten Züge sind die Züge Karl Huysmans. Man denkt an Nietzsches Lehre von der Wiederkunft des Gleichen.

EIN STIERGEFECHT

Der letzte Tag in Madrid brachte mir noch das landesübliche Vergnügen: die Corrida. Eigentlich spürte ich wenig Lust, die Schinderei anzusehen. Sie sind trivialisiert, die Stiergefechte, durch zu viele Beschreibungen, zu viele Bilder. Aber die Luft steckt an. Man geht in Madrid zur Corrida, wie man in Monte Carlo in die Spielbank und in Rom nicht zum Papst geht. Was noch schlimmer ist, man kommt in Feuer. Es ist doch seltsam, sich im 20. Jahrhundert die Sensationen verschaffen zu können, die die römischen Cäsaren bei den Gladiatorenkämpfen hatten. Es ist ein Nervenkitzel ohnegleichen, dieses Spielen mit Stiletten, dieses tänzelnde Kokettieren mit dem Tod.

Gleich die Auffahrt wirkt antik. Die ganze Stadt ist Sonntagnachmittag verödet. Nur auf der Puerta del Sol halten riesige, mit acht Maultieren bespannte Wagen, in denen man zur Plaza de Toros hinausfährt. Dort erhebt sich eine mächtige Arena, im Stile des römischen Kolosseums, doch mit maurischen Ornamenten. Am Eingang drängen sich, schieben sich, stoßen sich viele Tausende von Menschen. Alle sehen sich ähnlich. Wie man in Deutschland jeden Viehhändler auf hundert Schritte erkennt, scheint in jedem Spanier ein Stück Matador zu stecken. Die steifen, niedrigen, hellgrauen Filzhüte, die kurzen, bis zur Taille reichenden Jacken, die eng anliegenden, unten weit werdenden Hosen

das glatt rasierte Gesicht mit der Adlernase und dem stechenden Blick — es ist immer der Matadorentypus in anderer Spielart. Das ganze spanische Leben scheint auf die Stiergefechte zugeschnitten. Schon die kleinen Buben kennen kein anderes Spiel. In den Schaufenstern der Läden hängen lebensgroß die Porträte der Matadoren, wie bei uns die der Gelehrten und Staatsmänner. Kuhmilch und Kalbfleisch ist selten, da man Kälber nicht schlachtet und die ,,vagas bravas" ihre Milch zur Ernährung junger Riesenstiere brauchen. Selbst die spanischen Nationalfarben — rot und gelb — scheinen nur erfunden, um den Toro zu reizen.

Als ausländischer Journalist durfte ich der Szene beiwohnen, die Villegas in seinem großen Bilde malte, und die überhaupt der Sache erst ihren tieferen Sinn gibt. Durch ein stark nach Chloroform riechendes Zimmer, wo schwarzbehangene Tragbahren und Feldbetten standen, gelangte ich in einen ernsten, weißgetünchten Raum. Eine halbe Stunde vor Beginn der Corrida versammelten sich hier die Bandarilleros, Picadores und Matadores — all die Leute, die an diesem Nachmittag ihr Leben riskierten. Dann öffnete sich die Tür der Kapelle. Alles war dunkel, Wachslichter brannten. Gravitätisch feierlich schritt jeder zum Altar, nahm den Dreispitz ab, bekreuzte sich, kniete vor dem Kruzifix nieder, betete lange, empfing das Abendmahl. Es lag etwas Merkwürdiges in dieser Verbindung des Schinderhandwerks mit tiefster Religiosität. Das ganze Wesen der spanischen Religion enthüllte sich. Denn ob man einen Ungläubigen foltert oder einen Toro zu Tode hetzt, ob man einem Ketzer oder einem Pferde den Bauch aufschlitzt und die Därme heraustreibt, ist im Grunde das gleiche. Unter Anrufung des göttlichen Segens wird den besti-

alischsten Instinkten, der Grausamkeit und Mordlust, gefrönt.

Als ich auf meinen Platz gelangte, war das steinerne Amphitheater schon von 12 000 Menschen besetzt. Die Corridas sind ja im Sommer nicht so feierlich, wie in der Osterzeit, wenn alle Damen der vornehmen Welt mit schwarzseidener Mantille und blumengeschmücktem Haar erscheinen. Trotzdem war es ein schönes Bild, all diese tausende nervös sich bewegenden Fächer zu sehen. Gewitterschwüle, Lustmordstimmung war über das Haus gebreitet.

Auf ein schrilles Signal öffnet sich ein Tor, und die Herolde, hoch zu Roß, das Federbarett auf dem Haupt, erscheinen. Nachdem sie mit Grandezza vor dem Präsidenten, dem Schiedsrichter, salutiert und von diesem die Schlüssel erhalten, ist das Zeichen zum Beginn des Kampfes gegeben. Ein zweites Tor tut sich auf, und unter dumpfem Trommeln und Pfeifen, indianerhaft, wie wilde Cowboys kommen die Espadas hervor, auf ihren Schindmähren die Arena durchkreuzend. Es sind fürchterliche Tiere, altersschwach, ausgemergelt, nur noch Haut und Knochen, eine rotweiße Binde, als ob sie Kopfschmerz hätten, über der Stirn — Tiere, wie sie Piero di Cosimo für seinen Triumphzug des Todes auswählte, für 50 Peseten das Stück gekauft. Das erhöht noch die unheimliche Wirkung, gibt dem Ganzen etwas von einer gespenstigen Farce. Dann beginnt der Aufmarsch der Bandarilleros. Tänzelnd wie Rokokofigürchen nahen sie in ihrem blausilbernen oder rotgoldenen Kostüm, die Astrachanmütze auf dem Kopf, den karmoisinroten oder orangegelben Mantel auf dem Arm. Zierlich und elastisch, die Arme wie Drahtpuppen bewegend, schreiten sie dahin. Kokett verbeugen sie sich hierhin und dorthin. Nachdem

sie Aufstellung genommen, naht der große Moment. Ein viertes Tor geht auf, und mit einer kleinen roten Schleife festlich wie zum Balle geschmückt, erscheint der Toro. Er war während des ganzen Tages in einem dunklen Raum. Also muß sich sein Auge erst wieder ans Licht gewöhnen. Einen Augenblick stutzt er, dann sieht er die bunten Farben und geht darauf los. Alles, was er angreifen möchte, verschwindet. Nur die Pferde sind hilflos. Also wendet er sich, gleichgültig, gelangweilt, nur um die Kraft seiner Hörner zu erproben, gegen diese. Keine Minute vergeht, so hat das eine einen Stich in der Brust, das andere eine klaffende Wunde im Bauch. Es fällt noch nicht, aber seine Eingeweide hängen wie Kuheuter heraus oder wie die Luftballons, die im Prater verkauft werden. Barbarische Kanaille, schreit das Publikum dem Toro zu. Nachdem das Pferd in seiner lustigen Toilette noch drei- bis viermal die Arena durchkreuzt, erscheinen in roten Blusen, wie jene Höllenknechte, die auf den Bildern der alten Meister vorkommen, die Stalljungen und prüfen den Fall. Entweder die widerspenstigen Eingeweide werden mit Stroh wieder in den Bauch des Pferdes gestopft, damit es noch einen zweiten Waffengang tun kann, oder sie reißen es zu Boden und schlagen es — ganz wie die Teufelchen bei Fiesole — mit Ruten aufs Gehirn, um ihm liebenswürdig den Todeskampf zu erleichtern. Unterdessen sind die Picadores gekommen. Der Stier erduldet das Martyrium des heiligen Sebastian, hat nach wenigen Sekunden ein halbes Dutzend Widerhaken, gelb, blau und rot, in seinem Leibe sitzen. Er schnaubt, schnauft und schäumt, wirft seinen Kopf zurück, dreht sich im Kreise, um die Haken herauszubekommen. Die Zunge hängt ihm zum Maul heraus. Das warme Blut rieselt über sein weißschwarzes

Fell. Die Bandarilleros necken, die Espadas umkreisen ihn, wie Merkur auf dem Bilde des Velasquez den Argus. In seiner Wut stürzt er sich auf die Leiche eines Pferdes und schleift sie. Jacques, der Aufschlitzer, naht. Ein Leichenmarsch erklingt. In goldrotem Gewand, wie ein Menuetttänzer, umhüpft der Matador den Toro. Das Tier stürzt sich nicht mehr auf die karmoisinroten und gelben Mäntel. Es ist wie geblendet, wie hypnotisiert durch das brandrote Tuch, hinter dem der mörderische Degen sich birgt. Drei- oder viermal mißlingt der Stoß. Die Menge pfeift und johlt, wütet und schreit. Da senkt der Stier den Kopf, will ausholen, um den Gegner zu spießen. Der steht wie auf dem Schießstand und zielt. Bis tief zum Handgriff ist der Degen dem Toro in den Hals gedrungen. Hüte, Weinschläuche, Zigaretten wirft die Menge in die Arena herunter. Stolz wie ein Feldherr schreitet der Matador hinaus. Der Stier kämpft noch, stürmt gegen diesen, gegen jenen Mantel an. Dann taumelt er und sinkt zusammen. Die Teufelchen mit den roten Blusen erscheinen wieder und bohren ihm einen Keil ins Hirn. Der Toro, der stolze Toro ist tot. Die Kleinen, die vielen haben ihn totgehetzt, den Großen, den einen, wofür auch die Weltgeschichte Beispiele bietet. Ein Freudenmarsch ertönt. Eine Art antiker Quadrigen, in rotgelben Farben leuchtend, saust herein, um den Stier und die toten Pferde zu holen. Die erste Nummer des Programms ist erledigt. Die erste! Denn, nachdem die Arena von Blut und Leichen gesäubert ist, wiederholt sich das Schauspiel noch fünfmal: immer das nämliche Stück, und doch künstlerisch stets verschieden.

Allein unter diesem Gesichtspunkt ist die Barbarei zu verstehen. Es gibt Bewegungen, es gibt Farbeneffekte

von unbeschreiblicher Schönheit. Den ganzen Goya und den ganzen Manet, alle Bilder von Lunois und Besnard erlebt man. Zunächst ist der Stier selber ein fabelhaft schönes Tier, sehr modern und stilvoll in seinen großen, ornamental geschwungenen Linien. Wunderbar ist, wenn er hereinkommt, stutzt und den Kampf beginnt, wunderbar, wenn er den Kopf senkt und zum Stoße ausholt. Aufregend ist, wie verschieden jedes einzelne Gefecht je nach dem Temperament des Stiers sich gestaltet. Einer ist der Phlegmatiker. Er sieht den Zweck der ganzen Dummheit nicht ein, will seine Ruhe haben, mustert faul, mit gänzlicher Wurschtigkeit die ihm vorgehaltenen Mäntel. Es ist nichts mit ihm anzufangen. Nur im Vorübergehen, ganz apathisch spießt er ein paar Schindmähren auf. Fast ohne daß er sich bewegte, hat er die Arena zu einem Pferdefriedhof gemacht. Ein anderer ist der Sanguiniker. Kaum hat sich sein Auge an das Licht gewöhnt, so durchrast er in fliegender Hast das Schlachtfeld. Die Bandarilleros, blitzschnell, müssen hinter den Barrieren verschwinden. Die Espadas in elegantem Sprung schwingen sich auf Lanzen über ihn hinweg. Eines der aufgespießten Pferde schiebt er, nur um seine überschüssige Kraft zu verwenden, leicht wie einen Ball durch die Arena. Ein anderes trägt er auf seinem Horn dahin. In dem Leib eines dritten wühlt er mit wollüstiger Sinnlichkeit. Der nächste ist feig, will nicht Blut lecken, geht wie ein Krebs zurück. Als ein Espada ihm die riesige Lanze in die Haut sticht, greift er das Pferd nicht an, sondern sucht, die Lanze im Leib, mit einem Riesensprung hinweg wieder in den Stall zu flüchten. Das Pfeifen und Johlen, mit dem solche Szenen begleitet werden, ist unglaublich. Qué corrida, schallt es aus tausend Kehlen. Um den Stier in

Stimmung zu bringen, sind starke Reizmittel nötig. Also wird mit Brandraketen geworfen, langen Widerhaken, die in dem Augenblick, wo sie in die Haut des Tieres sich einbohren, explodieren. Die Wirkung ist fabelhaft. Der Toro scharrt, stampft, kratzt am Boden. An seinem ganzen Leibe brennt, raucht und knallt es. Von Flammen umlodert, durchrast er die Arena und stürmt wütend auf die Gegner ein. Wunderbar sind die verschiedenen Momente, die man beim Aufspießen der Pferde beobachtet. Einmal hob der Stier Roß und Reiter an seinem Riesenhorn hoch über den Boden empor. Ein anderes Pferd traf er mitten ins Herz, und doch galoppierte es wie eine blutige Fontäne noch mehrere Male um die Arena herum. Sehr verschieden ist die Art, wie der Toro fällt. Einer sinkt auf den ersten Stich, wie vom Blitze getroffen, zusammen. Ein anderer kämpft noch, will nicht sterben, spießt im Todeskampf noch mehrere Pferde auf, taumelt dann, macht einen Sprung in die Höhe und verendet auf dem Leichnam des letzten Pferdes. Ebenso künstlerisch wie die Bewegungen des Toro sind die der Menschen: die Eleganz, mit der sie den Mantel werfen, die kokette Grazie, mit der sie ausweichen, die ritterliche Schneidigkeit, mit der sie vom Pferde springen. Einmal liegt der Matador. Wie ein Igel hat er sich zusammengekrümmt. Man hat für einen Augenblick die perverse Freude, nicht nur Stierblut, auch Menschenblut werde fließen. Doch fünf Bandarilleros sind zur Stelle, und statt den Menschen anzugreifen, stürzt sich das dumme Tier auf die Mäntel. Ein anderer Matador hat mehrere Male vergebens gestochen. Das Volk heult vor Wut, will ihn lynchen. Der Unglückliche weiß nicht mehr, was er tut. Ziellos stößt er hierhin und dorthin und verläßt weinend

unter dem Johlen der Menge den Schauplatz. Der letzte Matador arbeitete am besten. Er ist ein aufgehender Stern, hat seine Premiere gehabt. Von unbeschreiblicher Grandezza — ganz wie auf dem Bilde Regnaults — war die Bewegung, mit der er nach dem entscheidenden Stoß die blutige Klinge an dem rotseidenen Mantel abwischte. Sogleich stürmt das Volk herein, nimmt ihn auf die Schultern, trägt ihn wie einen antiken Triumphator hinaus. Alle Bettler Madrids, Krüppel ohne Arme und Beine, sind am Ausgang der Arena versammelt. Mit kleinen Krücken, die sie unter der Achselhöhle befestigt haben, rollen sie sich auf niedrigen Wägelchen blitzschnell dahin, um auch noch etwas von dem großen Schauspiele zu sehen. In wilder Jagd sausen die Maultiergespanne zur Stadt zurück.

TOLEDO

Am anderen Tag fuhr ich nach Toledo. Das heißt: ich wollte hinfahren und kam auch hin. Aber nicht so leicht, als ich hoffte. Früh um acht Uhr war ich aufgebrochen und sollte fahrplanmäßig gegen elf Uhr dort sein. Statt dessen befand ich mich in Villasequilla, war in Castillejo weiter gefahren, wo ich hätte umsteigen sollen. Was ein solches Versehen bedeutet, kann man in Deutschland schwer sich vorstellen. Nach Castillejo, dem verhängnisvollen Knotenpunkt, kam ich zwar leicht zurück. Aber nach Toledo gehen nur zwei Züge, der eine früh, der andere abends. Ein Wagen, der in einer Stunde mich zum Ziel hätte bringen können, war nicht zu bekommen. Die drei Stunden zu Fuß zu gehen, riet der Chef des Bahnhofs mir ab, da der Fußgänger wohl vor Briganten, nicht aber vor Toros geschützt sei. Also sieben Stunden in Castillejo. Das heißt: siebenhundert Jahre im Inferno büßen. Mein Spanisch, ausreichend in der Stadt, wirkte auf dem Dorf wie Chinesisch. Zu essen gibt es nichts, zu rauchen auch nichts. Zwei Nonnen, die ihr mitgebrachtes Brot und Geflügel verzehren, beneide ich um ihren gesegneten Magen, da an ihren Knien bettelnde Kinder lehnen, an deren grindigen Augenbrauen die Fliegen vespern. Briefschreiben. Das ist ein Gedanke. Doch es gibt in der Cantina weder Postkarten, noch Marken. Nur in der Administration, im Dorf, gegenüber der Kirche,

sind sie zu haben. Also gehe ich ins Dorf. Ganz niedrige Häuser, fast ohne Fenster, liegen unter bleischwerem Himmel da. Eines davon ist die „Administration". Doch sie ist geschlossen. Das Ende vom Liede war, daß ich für zwanzig Céntimos eine Riesenmelone kaufte. Und ich muß seltsam ausgesehen haben, als ich, auf dem Rinnstein sitzend, sie aß. Denn zwei Murillo-Buben betrachteten mich mit fast verächtlichen Blicken. Was für uns eine Delikatesse ist, die einzige fast, woran man im schönen Spanien sich freut, ist für sie die Speise des Lazarone.

Als endlich die Zeit zur Weiterreise kam, stilisierte sich sogar der Himmel für Toledo. Nur seltsam düstere Gestalten glaubte man in den Wolken zu sehen: da einen Mönch mit bleichen, verhärmten Zügen, dort einen Bußprediger mit knochigem, wild emporgehobenem Arm, dort die Mater dolorosa, die schluchzend auf das Haupt des Sohnes herabblickte. Der Escorial und Toledo — das sind die beiden Hauptzeugen altspanischer Kultur. Dort das Kloster, wohin, der Welt müde, ein Fürst sich flüchtet. Hier das spanische Rom, die Hauptstadt der starren, unbeugsamen, weltbeherrschenden Kirche. Wir sprechen den Namen aus, und alles steht vor uns: schöne Jüdinnen und Ketzerhinrichtungen, blutige Erzbischöfe und kämpfende Mauren, der Cid und die Toledaner Klingen John Falstaffs, Inquisition und Folter. Als das christliche Pompeji, als lebendige Ruine, als das Bollwerk unduldsamen Fanatismus ragt Toledo in unsere Zeit herüber.

Die Lage ist wunderbar. Ich erinnere mich noch, wie ich als fahrender Schüler vor zwanzig Jahren nach Orvieto kam. Es war spät abends. In langen Windungen zog sich der Weg vom Bahnhof zum Berg hinauf. Man mußte an ver-

schlossenen Stadttoren pochen, seinen Namen nennen und seinen Koffer öffnen, bevor man Einlaß ins Städtchen erhielt. Und wenn man drinnen war, wenn das Mondlicht auf der bunten Fassade des Domes und an den Säulen verwitterter Paläste spielte, wenn Ziegenhirten, ganz in Schaffell gehüllt, wie moderne Satyrn über den einsamen Marktplatz schritten, da glaubte man durch den Golf der Jahrhunderte gefahren zu sein, glaubte ein Stück Mittelalter und die Eklogen Virgils zu erleben. In Orvieto ist heute längst die Romantik gestorben. Eine Zahnradbahn führt vom Bahnhof zur Stadt hinauf. Toledo hat noch ganz seinen Charakter von einst. Auf einer Granithöhe, die der Tajo umschäumt, im ganzen Umkreis von Kalkfelsen eingerahmt, erheben sich Burgen und Kirchen. Wie in den Zeiten des Mittelalters sitzen die Wächter an den steinernen Stadttoren und mustern jeden wie einen Spion, der in eine Festung sich einschleicht. Eng und gewunden sind die Gäßchen, man steigt bergauf und bergab. Eisenbeschlagene Tore verschließen die Häuser. Priester, Mönche und Nonnen, die nichts von den Leiden, nichts von den Kämpfen der Gegenwart wissen, schreiten wie in den Tagen des Ignatius von Loyola daher. Nur von dem Glanze, der damals über Toledo ruhte, ist nichts geblieben. Damals die Hauptstadt Spaniens, ist es heute ein kleines Nest, statt von 300 000 von kaum 20 000 Menschen bewohnt, heruntergekommenen, zerlumpten, verlotterten Wesen, die untätig, ohne Zweck und Ziel, auf den Steinbänken der Plaza mayor herumlungern. Auch einige Juden haben aus dem Blutbade sich herübergerettet, und sie sehen aus wie geschlagene Hunde, scheu, als fürchteten sie von jedem einen Fußtritt. Die Straßen sind dunkel. Schon in Madrid berührt es seltsam,

wie wenig beleuchtet die Bahnhöfe sind. In Paris flimmert alles im Lichterglanz, rotgoldig und silbern. In den Madrider Vorstädten ist alles düster. Fast im Finstern liegen die Ballokale, die Konzertgärten da. Und in Toledo hat diese Dunkelheit System. Wie es keine Zeitungen gibt, gibt es keine Laternen. Es ist, als wollte man künstlich die Nacht des Mittelalters erhalten. Selbst das Licht der Kaffeehäuser ist so schwach, als ob es durch einen schwarzen Flor hindurchleuchte.

Am anderen Morgen besuchte ich Se. Eminenz den Erzbischof. Eigentlich hatte ich bei dem Herrn nichts zu tun. Aber ein Schreiben des Herrn von Radowitz, der hier in Kunstkreisen so bekannt und beliebt ist, wie er es früher in Konstantinopel war, gab mir die Möglichkeit, Dinge zu sehen, die ich als reiner Baedecker-Mensch nicht hätte sehen können. Auch liebe ich die Erzbischöfe. Sie sind so riesig dekorativ. Der von Toledo war mir obendrein das Symbol einer tausendjährigen Geschichte. Ich mußte lange warten. In den Vorzimmern war es, als würden von Toledo noch die Geschicke der Welt gelenkt. Dutzende von Priestern kamen und gingen, saßen am Schreibtisch und nahmen Bittschriften entgegen. Se. Eminenz sieht aus wie ein Rabe. Kleine, stechende Augen blicken über einer Nase hervor, die einem Vogelschnabel gleicht. Er gab mir einen Brief an den Arciprete, der die Kunstschätze der Kathedrale hütet, und in dessen Haus — er war nicht zu treffen — plauderte ich mit seiner Vertreterin, einer der schönsten Frauen, die ich in Spanien sah, einer Pfarrersköchin, die in reinstem Französisch von San Sebastian, von Biarritz und Paris erzählte. Durch diesen Besuch bekam mein Toledaner Aufenthalt erst Stil. Statt von einem prosaischen

Fremdenführer geleitet zu werden, sah ich die Bibliothek in der Begleitung eines jungen Priesters, der wie ein Antinous in der Soutane aussah. Statt von einem dummen Kastellan wurden mir von einem zierlichen Chorknaben, einer Art christlichem Ganymed, die verschlossenen Kapellen geöffnet.

Was an gleißender, glitzernder Pracht in der Kathedrale sich birgt, davon können Worte keine Vorstellung geben. Man weiß aus den „Heiltumsbüchern“, daß auch deutsche Kirchen, besonders Halle und Wittenberg, einst ähnliche Schätze hatten. Doch nur die Abbildungen sind erhalten. Die Dinge selbst sind eingeschmolzen oder in alle Winde verstreut. In Toledo sieht man alles in Wirklichkeit. Da sind goldene, mit antiken Kameen geschmückte Kruzifixe, goldene Becher, Leuchter, Hostiengefäße und Kronen, goldene Urnen und Särge, in denen die Reliquien von Märtyrern ruhen, goldene Arme, die die abgeschlagene Hand eines Heiligen bergen, goldene Bischofsstäbe, silberne Christkinder, goldgestickte Meßgewänder und riesige alte Bücher in echtem goldenem Einband. Schon dieser barbarische Reichtum muß hypnotisierend auf das Volk gewirkt haben. Für Menschen, die nie ein Goldstück hatten, war der Herrgott schon deshalb ein großer Herr, weil er all dies gleißende, funkelnde Gold besaß. Und ebenso reich wie die Kathedrale sind die übrigen Kirchen. An allen Ecken und Enden der Stadt wachsen sie auf. Ganz Toledo gleicht einem riesigen Dom, wo arme hungernde Menschen inmitten von Schätzen leben, die nicht ihnen, sondern dem Himmel gehören. Goldene Kanzeln und Orgeln, goldstrotzende Tabernakel und vergoldete Sakramentshäuschen erheben sich. Goldene und silberne Girlanden winden sich um porphyrne Säulen. Über einem uralten goldenen Taufbecken hängt ein Leuchter

aus schwerem Silber herab. Mit den goldenen Wappen der Erzbischöfe sind die silbernen Gitter der Kapellen geziert. Auf goldenem Throne sitzt Maria. Golden sind die Flügel der Engel. Goldene Strahlen, vom Auge Gottes ausgehend, durchzucken einen marmornen Äther. Dicht daneben flattern die goldgestickten Standarten der alten kriegerischen Kirchenfürsten. Oder auf marmornen Sarkophagen liegen Ritter in schwerer silberner Rüstung. Alle Türen sind mit dickem Gold inkrustiert. Aus Porphyr und buntem Marmor besteht das Chorgestühl. Mosaiken zieren den Boden, und von der Decke leuchten Schnitzereien in goldenem Glanz hernieder. Rechnet man dazu den feierlichen Gesang der Priester, der in keiner Stunde des Tages verstummt, den Kerzenglanz, den Weihrauch und die bunten Farbenspiele des magischen, durch die gemalten Fenster einfallenden Lichtes, so ergibt sich ein Eindruck von sinnbetörender Pracht, von wildem, leuchtendem Glanz, neben dem die Markuskirche ärmlich und kahl erscheint.

Doch nicht durch Pracht allein werden die Sinne umgarnt. Alle Instinkte des Menschen werden aufgestachelt. Tausend Instrumente gleichzeitig trommeln auf die Nerven ein. Ich will nicht von den Bildern sprechen. Wohl ist Toledo die eigentliche Stadt des Greco. Alle Hauptwerke des seltsamen Meisters sind hier vereinigt. Auch von Morales gibt es viel. Und neben diesen bekannten Künstlern stehen andere, deren Namen niemand weiß und die nicht weniger groß sind, Künstler, die in fürchterlichem grausigem Realismus die Leidensgeschichte des Heilands und die Qualen der Märtyrer schildern. Namentlich die Röstung des Laurentius kehrt immer wieder. Sie war das Lieblingsthema aller toledanischen Maler. Doch die Malerei, die

Kunst des schönen Scheins, genügte noch immer nicht den Anforderungen, die die Kirche stellte. Alles mußte handgreiflich, möglichst naturwahr, sein, mußte die zwingende Gewalt des Wirklichen haben. Also wurde die Plastik die herrschende Kunst der Spanier. Nicht jene Plastik, die die Griechen erfanden. Dem antiken Geschmack muß es ein Horror sein, diese fürchterlichen Dinge zu sehen. Und doch! Es ist schon lange her, daß Hermann Bahr — ich glaube, von Burgos aus — im „Kunstwart" sein Manifest an die deutschen Künstler erließ. Denselben zermalmend großartigen Eindruck hatte ich in Toledo. Schillers bekannte Verse, daß die Kunst nie die Wirklichkeit erreichen solle, und daß, wenn die Natur siege, die Kunst entweiche, treffen, wie alle ästhetischen Regeln, nicht zu. Die Japaner und die spanischen Bildhauer beweisen das Gegenteil.

Bei den polychromen Statuen ist noch Idealismus gewahrt. Denn obwohl sie in bunten Farben leuchten und die Illusion des Lebens weit schroffer als die italienischen Quattrocento-Büsten erstreben, wird diese Naturwahrheit durch künstlerische Mittel erzielt. Doch alle Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit sind bei den anderen Werken verwischt, die wie angekleidete Puppen aussehen. Sie haben wirkliche Gewänder. Maria, als Himmelskönigin, trägt weißseidene Robe. Eine schwergoldene Krone deckt ihr Haupt. Aus Spitzenärmeln blicken die feinen Hände hervor. Maria, als Schmerzensmutter, ist schwarz gekleidet. Eine schwarze Mantille ist über ihr Haupt gelegt. Sieben silberne Dolche stecken in ihrer Brust. Christus hängt am Kreuz. Ein echt seidener Schurz deckt seine Lenden, eine echte Perücke sein Haupt. Echt ist der Bart. Oder Heilige erleiden ihr Märtyrtum. Dicke Eisennägel sind ihnen ins

Hirn getrieben, wirkliche Seile um den Hals gewunden. Das ist barbarisch, abscheuliches Panorama. Wer Photographien sieht, glaubt es. Doch das Lichtbild ist Fälschung. Denn es gibt nur die Form, sagt nichts von der Farbe, nichts von den Stimmungsreizen, die die Vorbedingung der Werke sind. Der Lichterglanz, der Weihrauch, die Musik, die heilige Pracht der Kirche — alles wirkt hier zusammen.

Teils hat der Naturalismus den Zweck, das Grausige zur denkbar größten Wirkung zu bringen. Ohne architektonisch von ihrer Umgebung getrennt zu sein, wachsen die Gestalten plötzlich wie gespenstische Phantome auf. Da öffnet sich eine Nische, und man taumelt zurück, als ob man den Leichnam eines Heiligen sehe und Verwesungsgeruch atme. Dort wälzt sich Maria schluchzend über dem Leichnam ihres Sohnes. Oder das Blut rieselt aus dem Halse eines sterbenden Märtyrers. Andernteils zeigt sich aber auch, daß neben der Grausamkeit die Wollust das Wesen dieser alten Religion bedeutet. Tieck schreibt einmal: ,,Wollust ist das große Geheimnis unseres Wesens, Sinnlichkeit das erste bewegende Rad in unserer Maschine. Sie wälzt unser Dasein von der Stelle und macht es froh und lebendig. Alles, was wir als schön und edel träumen, greift hier hinein. Sinnlichkeit und Wollust sind der Geist der Musik, der Malerei und aller Künste. Alle Wünsche der Menschen fliegen um diesen Pol, wie Mücken um das brennende Licht. Schönheitssinn und Kunstgefühl sind nur andere Dialekte und Aussprachen. Sie bezeichnen nichts weiter, als den Trieb des Menschen zur Wollust. Ich halte selbst die Andacht nur für einen abgeleiteten Kanal des Sinnentriebes.“ Wie schön und ehrlich und groß sind diese Worte neben dem Eunuchengequak, das aus Anlaß der

Lex Heintze aus dem Sumpfe des Goethe-Bundes erscholl. Tieck hat es ausgesprochen: das Streben, die Grenzen zwischen irdischer und himmlischer Liebe zu verwischen, die eine unmerklich in die andere überzuleiten, ist jederzeit der leitende Gedanke, das stärkste Agitationsmittel der katholischen Kirche gewesen. Durch den „Kanal des Sinnentriebes“ und auf Wunsch der Kirche ist das Schönste, was die alten Meister schufen, in die kirchliche Kunst gekommen. Rubens ist plump und vulgär. Für derbe Vlaemen arbeitend, die substantielle Nahrung verlangten, macht er den Himmel zum öffentlichen Haus. Die Spanier sind feiner und — wirksamer.

Bei ihnen gibt es nichts Nacktes. Goldgestickte Gewänder umhüllen schmiegsame Körper. Ein kleiner goldener Schuh streckt sich leise vor. Ein feines Knie zeichnet unter leichter seidener Robe sich ab. Schwarzumränderte Augen blicken ernst und liebebedürftig uns an. Weiße Hände bieten sich dar. Ein junger Busen scheint unter diamantener Kette zu wogen. Und die Gläubigen rutschen auf den Knien heran, pressen ihre Lippen auf den goldenen Schuh und auf das feine Knie. Es ist irdische Liebe, doch sie ist nicht sündig, da sie den Heiligen des Himmels gilt. Ich habe mich auch in Toledo verliebt. Eine Heilige sah ich. Margarethe heißt sie. Den Fuß hat sie auf den Drachen gesetzt. Scheu wie ein Reh, stolz wie eine Königin blickt sie hernieder. Zum Kusse streckt sie das schmale Händchen aus. Geküßt will das Füßchen, das zitternde Füßchen sein. Ich habe sie gekauft. Denn sie ist eine Statue. Alonso Cano vielleicht heißt ihr Meister. Und ich flehe nicht, wie Pygmalion, daß sie lebendig werde. Sie hat mich das Feinste, was es gibt, die sinnliche Liebe zur Kunst gelehrt.

DER SÜDEN

Toledo bedeutet für mich den Höhepunkt einer spanischen Reise. Keine andere Stadt hat in diesem Sinne Charakter. Keine andere geht so auf die Nerven. Selbst nicht die berühmten Städte des Südens.

Während der Fahrt dahin ändert sich allmählich der Stil der spanischen Landschaft. Das Steinige, Unwirtliche des spanischen Hochlandes hört auf. Die Natur wird fruchtbar und üppig. Zunächst fährt man durch die Mancha Don Quixotes. Lehmiges Ackerland dehnt sich aus, rot, fast wie westfälische Erde. Allenthalben auf den Hügeln erhebt sich die klassische Windmühle. Dann wird es ganz afrikanisch. Schlanke Berberhengste weiden auf den Triften. Krüpplige Ölbäume, riesige Palmen, hochragende Kaktushecken umsäumen wie in Tunis und Kairo den Bahndamm.

Cordova, die erste Station, wo man nach dreizehnstündiger Reise die Fahrt unterbricht, ist eine große Enttäuschung. Denn jeder denkt natürlich an die Heineschen Verse:

In dem Dome zu Cordova
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel.

Und in der Kathedrale stellt man zu seinem Leidwesen fest, daß Heine wie so oft seine Leser mystifizierte.

Erstens gibt es keine 1300 Säulen, sondern nur 865. Zweitens sind es keine Riesensäulen, sondern ganz kleine Zwergsäulchen. Drittens tragen sie weder eine gewaltige, noch überhaupt eine Kuppel. Viertens sind die vier Heineschen Zeilen trotz ihrer falschen Informationen und ihres falschen Versmaßes — denn es heißt Córdova, nicht Cordóva — schöner als der ganze Dom mit seinen 865 Säulen zusammen. Es ist seltsam, wie wenig Größe in diesem maurischen Baustil steckt. Über eine spielerische Wirkung kommt er nicht hinaus. Und da er obendrein durch moderne Nachahmungen trivialisiert, so häufig für Ball- und Konzertlokale verwendet wurde, hat man mehr das Gefühl, in einem riesigen Tingeltangel als in einer Kirche zu sein. Einst war es wohl wunderbar, als die schillernden Steinchen der Säulen im Lichte der 8000 Öllampen flimmerten, von denen die arabischen Schriftsteller erzählen; als bunte orientalische Teppiche auf dem Boden lagen und darauf in ihrem glitzernden Kostüm die braunen Gestalten der Mauren knieten. Heute wirkt das Labyrinth von Säulengängen wie ein Vergnügungssaal, wie ein zur Abhaltung großer Maskenbälle bestimmter Riesenkeller. Und die geheimnisvolle Haremstimmung, die über einzelnen einsamen Gängen ruht, wird noch geschädigt durch die barbarischen Einbauten, die das sechzehnte Jahrhundert hinzufügte. Aus dem Säulenwald erheben sich goldstrotzende Tabernakel. Der ganze Chor prangt im üppigsten Renaissancestil. Als Kaiser Karl V. diese Teile des Domes besichtigte, sagte er dem Architekten: Ihr habt etwas gebaut, das Ihr ebensogut an jedem anderen Orte hättet bauen können, aber Ihr habt etwas zerstört, was einzig war in der Welt — ein feines Wort, das nicht nur für Cordova paßt, auch auf manchen Vandalismus

unseres historisch gebildeten Jahrhunderts. Bleibt zu erwähnen, daß man am Ausgang des Domes von kleinen Mädchen empfangen wird, die keine acht Jahre alt und keine Mädchen mehr sind; daß Cordova einen Speicher, genannt Museum, besitzt, wo Schund und Meisterwerke in fürchterlicher Verwahrlosung durcheinanderliegen; und daß der ganze Ort einem großen in öder Steppe errichteten Schmutzhaufen gleicht. Mit diesem wenig erhebenden Eindruck verläßt man das spanische Mekka, die Wiege der mittelalterlich-maurischen Wissenschaft, die Geburtsstadt des Seneca und Averroes, und ist in vier Stunden in Sevilla.

Die Ankunft gestaltete sich weniger afrikanisch, als ich erwartete. Wohl versuchen die Dienstleute, mit Gewalt dem armen Ankömmling das Gepäck zu entreißen. Wohl bemühen sich einige Hoteldiener, Fremde dadurch zu angeln, daß sie dem Ankommenden, der die Adresse eines Hotels angibt, hilfsbereit mitteilen, dieses Hotel bestehe nicht mehr: es sei abgebrannt, verkracht, im Umbau begriffen, und man müsse daher ein anderes wählen, das obendrein viel größere Vorzüge biete. Aber ich lief trotz dieses Gaunerkniffes im richtigen Hafen ein.

Das Hôtel de Madrid, von einem Franzosen geführt, ist eines der besten von Spanien. Ganz mit maurischen Ornamenten inkrustiert ist der riesige Speisesaal. Der marmorbelegte Hofraum gleicht einem Palmengarten, und es hat seltsamen Reiz, hier wirklich unter Palmen zu wandeln, unter Palmen seinen Kaffee zu trinken und seine Briefe zu schreiben. Diese Mischung von afrikanischen und maurischen Elementen zeigt die Stadt überhaupt. Selbst wer sich mühelos im alten Venedig zurechtfindet, steht hier oft hilflos, so kraus ist das Durcheinander der Gäßchen,

die sich in stumpfen und spitzen Winkeln kreuzen. Die einzigen Orientierungspunkte sind die großen Plätze, die, mit Riesenpalmen, Orangen und Akazien bepflanzt, das Gewinkel unterbrechen. Und diese weiten Plätze wie die engen Straßen sind menschenleer. Das ist die Enttäuschung, die Sevilla dem Ankommenden bereitet. Denn wie nach Aranjuez in Don-Carlos-Stimmung, ist man nach Sevilla in Carmen-Stimmung gekommen. Der Name hat für uns etwas Klingendes, Singendes. Man denkt an Don Juan, an Mandolinen und Gitarren, hat „la femme et le Pantin", den feinen Sevillaner Roman des Pierre Louys, gelesen. Statt dessen weilt man in einer Stadt, die wie ausgestorben in steinerner Ruhe daliegt. Das Leben spielt am Tage sich nicht auf der Straße, sondern im Innern der Häuser ab. Den Mittelpunkt bildet wie in Pompeji das Patio, der große, marmorgepflasterte Hofraum, in den alle Zimmer münden. In den vornehmen Häusern spielt er die Rolle des Empfangsraumes. Er ist schattig, denn graues Segeltuch überspannt ihn. Er ist ein Stück Natur mitten in der Stadt. Denn es sprudeln Fontänen und es erheben sich Palmen. Laubengänge führen an kühlen Bassins vorbei. Für die armen Leute ist es der Raum für alles, wo gekocht, gewaschen, geliebt und gefaulenzt wird. Und die Bilder, die man hier sieht, sind von wunderbarer, ganz südlicher Farbe. Namentlich das Madonnenmotiv erlebt man in immer neuen Varianten. Es ist dem Kunsthistoriker oft auffällig, daß in den Bildern der alten Meister ganz große Christkinder, Buben von fünf oder sechs Jahren, am Busen Marias liegen. Hier sieht man, daß das keine künstlerische Lizenz, sondern einfaches Abschreiben der Wirklichkeit ist. Viel länger als bei uns, geschweige in Frankreich, werden in Spanien die Kinder

genährt. Das spanische Weib ist eine Cybele, eine Diana von Ephesus, die zeitlebens frische Muttermilch bietet. Einmal sah ich einen ganz großen Jungen mit den Lippen saugen, in der Hand ein riesiges Stück Salami. Auch eine andere Variante des Madonnenmotivs überrascht. Man wundert sich oft, daß in altmeisterlichen Bildern die Madonna gar nichts Mütterliches hat. Das Dogma der unbefleckten Empfängnis scheint vom Künstler dadurch betont, daß er als Madonna einen Backfisch malte, der mit scheuem, ernstem Kinderblick auf das Baby schaut. Hier erlebt man auch dieses Motiv in natura. Während die Mutter bei der Arbeit ist, übernimmt das Schwesterchen die Pflege des Bambino, hat ihr Mieder aufgeknöpft, und das Kind tastet mit den Lippen an dem jungen, kaum knospenden Busen.

Selbst die Hauptstraße, die Calle de Sierpes — für Sevilla das nämliche, wie für Venedig der Markusplatz — gleicht einem Hofraum. Wie die Patios ist sie mit Segeltuch überspannt, das am Tage die Sonnenstrahlen abhält. Kinder, halbnackt, kauern an der Haustüre. Mütter säubern ihr Töchterchen, Männer rasieren sich. Man ißt zu Mittag, trinkt Kaffee auf der Straße. Und hier spielt in den Abendstunden sich auch das Hauptleben ab. Es ist, als würde ein Ameisenhaufen plötzlich lebendig. Überall Schreien, Singen, Bewegung. Da ruft ein Lottokollekteur die Nummer eines Loses, dort ein altes Weib eine Zeitung aus. Dort sprengt ein Maultier heran, darauf vier Burschen, johlend und klatschend. Dort spazieren Arm in Arm kleine Kinder: die Mädchen in leinenem Jäckchen, das bis zum Nabel reicht; die Buben in leinenem Schlafrock, der majestätisch wie ein Beduinenmantel den Rücken umwogt, die ganze Vorderseite aber nackt läßt. Und namentlich: die Schönen Sevillas

haben ihre Arbeit beendet. Die Tabakfabrik, wo sie am Tage beschäftigt waren, ist geschlossen, und die Zeit des Karessierens beginnt. Es ist nicht leicht, sich in diese Typen hineinzusehen. Man glaubt anfangs, die andalusische Frauenschönheit sei eine Fiktion der Poeten. An der Pariserin fesselt die Linie. Eingepreßt in eng anliegende Robe, zeigt sie die ganze Harmonie ihres Körpers. Und an diesem Körper gibt es nichts Totes. Alles vibriert, lebt und zittert. Selbst wenn sie das Kleid ganz herübernimmt, so daß die Taille verloren geht; selbst wenn sie den Mantel mit beiden Händen emporrafft, so daß eine wallende Watteau-Falte den Rücken verdeckt, bleibt sie ein Kompendium schöner Linien. Deutlich erkennt man, weshalb Paris die Wiege des Rokokos wurde, dessen Domäne die niedliche Geste, die kapriziöse Bewegung ist. Der Reiz der Engländerin ist psychisch. Die ephebenhafte eckige Grazie des Körpers bliebe tot ohne das wunderbare Haar, das Kinn und die Augen. Wie mit geschlossenen Füßen gehend, schiebt sie sich vorwärts, ein Bild jener immateriellen, ganz durchgeistigten Schönheit, die Rossetti malte. Die Spanierin hat weder psychisches Aroma noch die linearen Reize der Pariserin. Animalisch ist das Köpfchen. Das steif gestärkte Kattunkleid verdeckt alle Formen. Die lange schwarze Mantille schließt jede Möglichkeit pikanter Bewegungen aus. Es bleibt nichts als ein Farbenfleck. Und doch — wie schön. Die schwarze Mantille, der teefarbene, fast ins Grünliche spielende Teint, die großen schwarzen andalusischen Augen, das ebenholzschwarze, beinahe blauschwarze Haar, mit weißer Granatblüte geschmückt — das ist ein Akkord von unbeschreiblichem Zauber. Und der herbe, würzige Reiz südlicher Frauenschönheit wird noch

dadurch gehoben, daß neben diesen schwarzbraunen Teufelinnen blonde gotische Mädchen schreiten. Man hat im Berliner Museum die heilige Agnes des Alonso Cano, in der Münchener Pinakothek die blonde Madonna des José Antolines bewundert, die stolz wie eine Victrix, zierlich wie eine Nippfigur auf einen bleichen Priester herabblickt, und in Sevilla leben noch die Modelle.

Aber die Andalusierin ist nicht nur Farbenfleck. Sie sprüht und vibriert auch von Leben. Die spanischen Tänze sind berühmt. In Paris spielte während der Ausstellungszeit in den Folies Bergères die Truppe der belle Guerrero. Die Otero und die Saharet machten ihren Triumphzug durch Europa. Auf die Inszenierungskünste solcher Schaustellungen muß man in Spanien verzichten. „Nationalkostüme“ tragen die Spanierinnen zu Hause so wenig wie die Altenburger und Miesbacher Bäuerinnen. Selbst die Berufstänzerinnen in den Zelten an der Guadalquivir-Brücke erscheinen im Alltagskleid. Geputzt und geschminkt, von grellem Lampenlicht übergossen, kreischend, klatschend und kastagnettenschlagend sitzen sie da, ganz wie Dannat in seinem Bilde es malte. Daneben spielt ein Stück Armeleutemalerei, ein Stückchen Mignon sich ab. Ein alter Harfenspieler läßt sein Töchterchen tanzen. Doch am feinsten, unmittelbarsten und echtesten sind die Tänze, die gar keine Schaustellungen, sondern Äußerungen des Volkslebens sind. Es war die Feria des Sankt Antonius. Lampions brannten auf allen Plätzen. Die Menge drängte und schob sich. Wo ein Stück freier Raum war, wurde getanzt. Und wie zeigte sich der Gegensatz zum Norden? In den Madrider Ballokalen herrscht Steifheit und ernste getragene Würde. Die Paare bewegen sich kaum, rühren sich nicht vom Fleck,

halten sich feierlich im Arm und heben zum Takt der Musik die Schenkel. Hier sieht man die blitzartigen Bewegungen, die Besnard und Sargent, Boldini und Manet malten. Die Mädchen, Kastagnetten in der Hand, stehen sich gegenüber. Jeder Nerv zuckt. Schon kleine Kinder haben den ritterlichen Aplomb der Carmencita. Man fühlt, wie logisch es war, daß die geistreichsten Impressionisten gerade Sevilla zum Standquartier machten. Hier pulst das Leben am raschesten. Motive der apartesten Schönheit sind festzuhalten.

Geht man nördlich, so steht man im Judenviertel. Graubärtige Männer mit hohem Turban, verschleierte Frauen, in schillernde Gewebe gehüllt, schreiten daher. Am entgegengesetzten Ende der Stadt ist das Zigeunerviertel. Menschen, braun wie Statuen, kauern in der Sonne und formen Tongeschirr — jene irdenen Krüge, die an Jakob und Rahel, an Christus und die Samariterin denken lassen — ein Stück Kunstgewerbe, das aus der Urzeit übriggeblieben. Wieder einige Schritte weiter, dicht neben der Artilleriekaserne, ist die Tabakfabrik. Fürchterliche Megären, hohläugig und blatternarbig, lehnen an dem barocken Portal neben zarten Wesen, die mit ihren klassischen, edel geschnittenen Zügen aus griechischen Reliefs zu stammen scheinen — eine groteske Illustration der Worte, die auf dem alten Kupferstich die Toten den Lebenden zurufen: „Was Ihr seid, das waren wir. Was wir sind, das werdet Ihr.“ In der Gasse nebenan wird gefensterlt. Ein schwärmerischer Guitarrero bringt der Dulzinea sein Lied dar, die in gewagtestem Negligé, ein safrangelbes Tuch über die schwarzbraunen Arme gelegt, gnädig lächelnd auf dem Balkon erscheint. Und neben diesem südlichen Volksleben, dessen

Schmutz die Sonnenstrahlen mit Märchenzauber umweben, wieder der elegante Korso im Park. Die Sevillaner haben wenig Veranlassung, sich diesen wohlsituierten Anstrich zu geben. Aber der Korso auf dem Monte Pincio ist ärmlich gegenüber dem Treiben, das sich im Park Maria Luisa entfaltet. Karossen von unerhörter Pracht rollen an den Kamelien- und Orangenpflanzungen vorbei. Selbst im Januar steht alles in Blüte. Hyazinthen, Krokus und Rosen überziehen wie ein duftiger Teppich die Erde.

All das ist so schön, ladet so sehr zu rein genießendem Träumen, daß man fast den pflichtschuldigen Besuch der Kirchen und Museen vergißt, wegen deren man herkam. Und überwältigende Eindrücke gibt es wenig. Aus der streng abgeschlossenen, charaktervollen Welt des Nordens ist man in einen Landstrich versetzt, der, dem Meere nahe, sich kosmopolitischen Einflüssen öffnete und dadurch manches von seiner Eigenart einbüßte. Der architektonische Eindruck der Stadt ist teils maurisch, teils gotisch. Man besucht den Alcazar, durchschreitet den Saal, wo einst auf steinernem Thron Peter der Grausame zu Gericht saß, denkt an Khalifen „reich und groß, schrecklich und wollüstig zugleich", an maurische Henker, die in majestätischer Würde ihre Klinge ziehen, und an Köpfe, die, zu den Stufen herabgerollt, mit purpurnen Blutlachen weißen Marmor färben. Leider sitzt in jedem Saal ein junger Maler, mit der Massenproduktion der Veduten beschäftigt, die schockweise von den Fremden verlangt werden, und das erinnert an die abgegriffene Baedecker-Schönheit des Ganzen. Höchstens die Gärten beschwören noch ein wenig das Bild des alten Orients herauf. Weiße, von Efeu umwundene Säulen erheben sich. Müde plätschern die Springbrunnen. Grauer

Marmor blinkt hinter Oleander und Myrten hervor. In den dunklen Kreuzgängen des Untergeschosses scheint es von Geheimnissen zu raunen. Benebelnde Wohlgerüche glaubt man einzuatmen, glaubt Odalisken in jedem Hofe ruhen zu sehen und den Sultan nahe, der mit tiefer Gleichgültigkeit, ohne Zorn und ohne Mitleid der Erdrosselung der Favoritin beiwohnt.

In der Kathedrale geht es ähnlich. Die Stimmungseindrücke sind größer als der ästhetische Genuß. Es ist ganz wunderbar, wenn bei Sonnenuntergang ein weiches, träumerisches Licht durch die bunten Glasfenster zittert und auf den Mosaiken des Bodens, den alten Bildern, den holzgeschnitzten Statuen spielt. Es ist wunderbar, wenn, Weihrauchampeln schwenkend, die Chorknaben in feierlichem Zug dahinschreiten, oder wenn Frauen kniend vor dem Altar beten, die Arme weit ausgebreitet, den Kopf zurückgeworfen, ein Bild jener seligen Verzückung, die Leonardo malte. Alle Begriffe von Realismus und Idealismus fallen in Nichts zusammen. Selbst Bewegungsmotive, die man auf Bildern als Eingebung göttlicher Inspiration bewunderte, sind schlichte Wiedergabe einer schönen Wirklichkeit. Rein architektonisch kann der Dom nichts sagen. Sie wirkt unorganisch, diese zwitterhafte, mit maurischen Elementen durchsetzte Gotik. Auch der Detailreichtum, die Überfüllung mit Retablos und Ölbildern, läßt jene große machtvoll einheitliche Stimmung nicht aufkommen, die über deutschen und französischen Kirchen liegt. An das Johannis-Hospital in Brügge erinnert das Hospital de la Caridad. Man schreitet vorbei an einem weißgetünchten Raum, wo an der Wand Hunderte von Betten stehen, über jedem ein kleines Kruzifix; sieht barmherzige Schwestern,

ähnlich denen, die in Brügge so still und gütig ihres Amtes walten, und würde es vorziehen, auch in der Bildergalerie Memling statt Murillo begrüßen zu dürfen.

Es ist kaum sagbar, wie man in Sevilla unter diesem Maler leidet, der einen auf Schritt und Tritt verfolgt, im Museum, in der Galerie des Hospitals und in allen Kirchen. Es ist kaum faßbar, daß Karl Justi, der Biograph des Velasquez, sein darauffolgendes Buch dem Murillo widmete. Wohl versteht man die Publikumsschätzung des Meisters. Ist Velasquez zugeknöpft und eisig stolz, Zurbaran herb und schroff, so erfreut Murillo durch schmeichelnde Süßigkeit. Malte Velasquez für die streng abgeschlossene Welt des Königshauses, Zurbaran für die Klöster, so arbeitete Murillo für die gebildeten Kreise der Großstadt. Gleich allen Publikumsmalern — von Palma vecchio bis auf Sichel — vermied er Schroffheiten. Alles ist wohlerzogen, von jener glatten Schönheit, die das Rauhe salonfähig macht. Und da diese Sprache auch der Bourgeoisie des neunzehnten Jahrhunderts zusagte, wurde Murillo populär, während Velasquez und Zurbaran es nur zur Bewunderung der Künstler brachten. Weiter kommt für die Tatsache, daß die spanische Kunst, erst so wild und düster, in dieser versöhnlichen, milden Freundlichkeit endete, die veränderte geschichtliche Konstellation in Betracht. Durch die Werke der älteren Spanier, des Theodocopuli und Ribera, ging Kampfstimmung. In glühender Erregung verkündeten sie die Lehren des Christentums, kämpften fieberhaft gegen den Paganismus der Kirche. Jetzt ist das Gewitter der Gegenreformation und mit ihm die Leidenschaft vorbei. Der Schick hat sich des Kirchlichen bemächtigt und aus den Heiligen, die anfangs so drohend waren, Galanterieartikel

gemacht. Doch diese historischen Erwägungen ändern nichts daran, daß Murillo als Künstler unsäglich klein neben seinen Vorgängern ist. Edmond de Goncourt bezeichnete Raffael als den Schöpfer des Muttergottes-Ideals für Spießbürger, wies darauf hin, in welchem Maße Kunstwerke trivialisiert sind, sobald Näherinnen sie auf der Brosche getragen haben. Und Murillo wäre der Liebling des Publikums nicht geworden, wenn seine Werke nicht auch diese Note der Gartenlaubenschönheit hätten. Er hat den Ruhm, in ungeheurer Betriebsamkeit Tausende von Bildern gemalt zu haben. Doch das Gute ist nicht neu — es stammt von den Älteren; das Neue ist nicht gut, es ist das Publikumsparfüm, mit dem er alles besprengte, die weiche Retusche, durch die er die Schroffheiten seiner Vorgänger milderte, ihren herben charaktervollen Stil dem Allerweltsgeschmack anpaßte. Jedes seiner Bilder ist ebenso geschickt wie nichtssagend. Statt Wärme, Überzeugungskraft und Wahrheit herrscht eine fade, affektierte Eleganz. Allen Gestalten nimmt er das Rassige, wiederholt seinen Trick weit routinierter und kälter, als der verlästerte Perugino es tat. Das tritt in Spanien deutlicher als im Ausland hervor. Denn die Auswahl seiner Werke, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts getroffen wurde, als die Franzosen den Louvre mit Murillos möblierten, war geschickt. Sie nahmen das Gute und ließen die Fabrikware in Spanien.

Glücklicherweise gibt es in Sevilla auch andere Bilder. Noch einmal steht man staunend vor der herben Größe des Zurbaran. Wer wird diesen Lapidar-Poeten des Mönchtums für die Welt entdecken? Wer wird im Monumentalstil alter Klosterchroniken von den Taten dieses Großen künden, der das Leben der Mönche in gleich heroischem

Stil wie Millet das der Bauern besang? „Ach," sagt Goethe einmal, „wie wahr ist es, daß nichts schön ist als das Natürliche, nichts groß und nichts merkwürdig als das Natürliche." Zurbaran hat diese Natürlichkeit. Keine Phrase stört die Erzählung. Nichts Niedliches, Gefallsüchtiges gibt es, keinen verzückten Augenaufschlag, keine leere Dialektik. Ernst und einfach malt er die schwarzweißen Kutten und die graugrünen Landschaften, die weißen Wände und die schwarzen Kruzifixe, die hellen Strohstühle und grauen Folianten, die gelben Brote und blauweißen Krüge. Was seine dokumentarische Malerei vor Trockenheit schützt, ist das „große Auge", das Goethe an Michelangelo rühmte. Über alles Kleinliche, Nebensächliche sieht er weg, malt nur die mächtigen Silhouetten, die große entscheidende Bewegung. Wie auf einem Piedestal stehen die Gestalten. Lapidare Falten werfen die Kutten. So gibt er seinen Werken den Stil der Erhabenheit. Aus der Getragenheit der Linien ergibt sich die monumentale, sakral-feierliche Wirkung. Auch die beiden Herrera verdienten eine andere Würdigung, als sie durch Justi fanden: der ältere urweltlich groß in seinen aufgerüttelten Heiligen mit dem funkelnden Blick und der machtvollen Geberde; der jüngere ein Dandy, der wie ein Operntenor auf der Bühne der spanischen Kunst steht, alle Gestalten des Kultus mit dem Rampenlicht rosiger Tingeltangel-Schönheit beleuchtet. Vor dem Bilde, das Valdés Leal für den Don Juan malte, soll Murillo gesagt haben: „Da muß man die Nase zuhalten", und noch heute wirkt es wie ein Anachronismus, ein Rätsel. Eine Grabkammer öffnet sich. Eine Hand langt hervor, hält eine Wage über grinsende Leichen. Finis gloriae mundi ist daruntergesetzt, und die Morguestimmung, der Verwesungs-

geruch Laurens' ist in dem grausig schönen Werk enthalten.

Doch wer erfahren will, was an Kunst in Sevilla steckt, darf nicht auf die Museen sich beschränken. Er muß die Privatwohungen, die Buden der kleinen Händler durchsuchen, auch die Schatzkammer des Don Marcos de la Rosa, der mit der Eigenschaft des Jesuiten-Kaplans die des Hotelbesitzers und Bildersammlers vereint. Noch gibt es keine spanische Kunstgeschichte. Die Primitiven besonders sind vogelfrei. Blödsinnige Etiketten verunzieren Werke von Meistern, die, durch die Forschung ins Licht gesetzt, gleichberühmt wie die berühmtesten Italiener sein könnten. Oder nichtiger Schund wird, daß das Kind einen Namen hat, unter Murillos Marke teuer feilgeboten, während echte Canos und Zurbarans noch für 1000 Peseten zu haben sind. Solche Konstellationen sind selten. Wer vor dreißig Jahren altdeutsche Möbel sammelte, kaufte für Spottpreise, was später das Zehnfache wert war. Heute geht der Zug nach dem Westen. Spanien ist unentdeckt. In einigen Jahren wird es Reiseziel sein. Wer noch rechtzeitig zugreift, wer, mit den nötigen Kenntnissen, der nötigen Witterung ausgerüstet, heute das Land durchsucht, kann für mäßige Gelder ein Museum zusammenbringen, das seinesgleichen nicht in Europa hätte. Für mich sind sie leider vorbei, die „schönen Tage“.

WORPSWEDE

Es waren die Jahre des Pleinair. Man wollte Luft malen statt brauner Sauce. Das Tageslicht sollte an die Stelle des Galerietons treten. Also suchte man nach allem, was grau war, malte graugrüne Wiesen und staubige Landstraßen, fahle Oktoberstimmungen mit dürren, bestaubten Disteln, Bauplätze mit weißlicher, kalkdurchschwängerter Luft. Nachdem man im Grau geschwelgt, kam dann die Sehnsucht nach Farbe. Es wurde Böcklin bewundert, weil er Farben mischte, voller, leuchtender, strahlender, als es auf Erden gibt. Es wurden die Schotten bewundert, weil sie eine farbensatte Natur, nicht die stimmungslose graue Werktagswelt schilderten. Und die Worpsweder traten auf, die in Deutschland nach sonoren „schottischen" Motiven suchten.

Einen solchen Zusammenhang anzunehmen fühlt sich der Historiker versucht. Denn die Worpsweder wurden erst 1895, fünf Jahre später als die „Boys", bekannt. Doch in Wirklichkeit war die Geschichte anders. 1884 schrieb man. Da kam die Tochter des Kaufmanns von Worpswede — kein Mensch, der nicht Worpsweder war, wußte damals den Namen — ein Fräulein Stolpe, auf Besuch zu einer Verwandten nach Düsseldorf. Deren Mietsherr war ein junger Maler, ein Akademieschüler, namens Mackensen. Und da Jungfer Stolpe gar Schönes von dem weltverlorenen Mar-

schendorf erzählte — nebenbei auch der Billigkeit halber — fuhr er hin. Dann im darauffolgenden Jahr, 1885, kam er wieder, von seinen Freunden Otto Modersohn und Alexander Henning begleitet, dem armen Großveranlagten, der sich im Münchener Hofgarten erschoß. Das war die Entdeckung von Worpswede, wo heute außer den Entdeckern noch Fritz Overbeck, Heinrich Vogeler und Hans am Ende leben, nicht weit von Carl Vinnen, dem Gutsherrn, der auf Osterndorf seinen Sitz hat. Auch mich hat mein Weg jüngst nach dem stillen Erdwinkel geführt. Ich lernte sie alle kennen, die lieben Leute, deren Bilder man auf Ausstellungen bewundern, aber doch erst verstehen kann, wenn man auf dem Boden stand, aus dem sie herauswuchsen.

Eine Fahrt nach Worpswede ist eine Staroperation: als schwinde plötzlich ein grauer Schleier, der sich zwischen die Dinge und uns gebreitet. Gleich wenn man der Zweigbahn entstiegen ist, die von Bremen nach Lilienthal führt, beginnt ein seltsames Flimmern und Leuchten. Haben diese Bauern einen Farbendämon im Leib? Oder ist's nur die Luft, die weiche, feuchtigkeitdurchsättigte Luft, die alles so farbig macht, so tonig und strahlend? Ich blicke auf die blauen Zügel, die mein Kutscher hält. Sie phosphoreszieren und flirren. Ich blicke auf die blauwollenen Handschuhe, auf das tiefrote Brusttuch eines Bauernpaares, das ganz fern auf der Landstraße daherkommt — sie leuchten und strahlen wie von innerem Feuer durchglüht. Da steht ein Arbeiter in hellblauem Kittel neben einem perlgrauen Birkenstamm. Dort hängt an einer Leine ein roter Unterrock, und er sprüht Farbe wie Purpur. Dort ist eine Bauernhütte blutigrot gestrichen, ähnlich denen, die es in Norwegen gibt. Doch während dort in der dünnen

durchsichtigen Luft alles klar sich abzeichnet, wird es in Worpswede zur Tonsymphonie: diese rote Mauer mit dem saftigen Efeu, dieses hohe, fast bis zum Boden reichende Strohdach, worüber feuchtgrünes Moos sich wie ein Teppich breitet. O dieses Moos in Worpswede! Alle Dinge überspinnt es: nicht nur die Stämme der Bäume, auch das Gebälk der Häuser, die Ziegel der Backöfen und das Holz der Zäune. Da schillert es zitrongelb, dort grüngelb, dort bläulichgrün, die ganze Natur in eine Farbenvision verwandelnd. Nicht einmal im Spätherbst entfärbt sie sich. Denn tiefbraun leuchtet das Heidekraut. Rostbraun sind die Blätter der Eichen. Die kleinen Birkenwaldungen gleichen Zauberhainen, in denen silberne Bäumchen goldene Blätter tragen. Dann, wenn man weiter kommt, wird es düsterer, ernster. Tiefbraun, beinahe rot-schwarz, zieht der Moorboden sich hin, zuweilen von Föhrenwaldungen, schwarzen Ackerfeldern und gelben Lehmgruben unterbrochen. Die Wiesen stehen unter Wasser. Nur hie und da ragt tiefgrünes Schilf aus den blauschwarzen Fluten auf. Und in den Stunden der Dämmerung verwebt sich alles zu großen mystischen Harmonien. Die glühroten Wolken und die glühroten Hütten haben alles Sonnenlicht aufgesaugt und strahlen es wieder, während die Erde schon in farblosem Schweigen daliegt.

Nun, wenn die Farben tot sind, beginnen die Formen zu reden. Die erhabene Poesie der weiten Ebene enthüllt sich. In großer mächtiger Silhouette zeichnen der Weyerberg, der plumpe niedere Kirchturm Worpswedes, sich vom Himmel ab. Riesenhaft wirkt der Viehhirt, der dort oben über die Höhe kommt; machtvoll wie eine Statue der Fischer, der steil aufgereckt in seiner Barke steht. Drohend wie

Spieße strecken die Bäume, die die Hütten umhegen, ihre Äste aus: Wächter gleichsam, die ein Heiligtum schützen. In der Luft kreist einsam ein Vogel. Ganz gespenstisch mutet der schwarze Ziegenbock an, der da sinn- und zwecklos auf dem Moore steht, als ob er eine Hexe erwarte, um sie nach dem Blocksberg zu tragen. Das ist auch der Boden, auf dem das Märchen wächst. Irrlichter scheinen über das Moor zu huschen. Die schwarzen Föhren werden zu Phantomen. Der einsame Backofen, der da aus der Landschaft aufragt, wirkt wie ein Grabmonument, das in der Urzeit einem Helden errichtet wurde. In der zerfallenen Hütte dort drüben, aus deren Fenster ein grelles, schwefelfarbenes Licht fällt, scheinen böse Geister zu Gast. Wie gelbe Frauenhaare flattern die Binsen. Aus dem verfaulten Baumstrunk lugt die Waldfrau, in weiße Gewänder gehüllt, hervor. Den Bauer führt das zum Aberglauben, zur Phantastik den Künstler.

Die Worpsweder wurzeln in diesem Boden wie Bäume in ihrem Erdreich. Keiner ward da geboren. Aus den verschiedensten Orten kamen sie: Overbeck und Vogeler aus Bremen, Modersohn aus Soest, Mackensen aus Braunschweig, Hans am Ende aus Trier. Doch sie sind Bauern geworden, haben sich Ackerland erworben und Häuser gebaut. In jeder Stunde des Tages sind sie draußen in Wald und Feld, das Werden und Sterben der Natur, ihr Welken und Keimen beobachtend. Und zu jedem hat sie in anderen Lauten geredet. Jeder hat andere Stimmungen aus diesem seltsamen Boden gezogen.

Mackensen — soweit man wagen darf, Künstler in das Prokrustesbett einer Charakteristik zu spannen — ist der Maler der Bauern, der Maler jenes kernhaft knorrigen, wetterharten Friesengeschlechts, dem der Rembrandt-

Deutsche die Zukunft prophezeite. Er kennt diese Schiffer, in deren markige Züge Sturm und Wetter ihre Furchen gegraben haben; diese Torfstecher, die, tief eingesunken in das Erdreich, unter dunklem, wolkenschwerem Himmel ihr hartes Tagewerk tun; diese Matronen, deren runzlige Gesichter und müde Augen von mancher Bitternis des Lebens erzählen; diese Bauernhäuser mit der weiten Diele, wo ungetrennt voneinander Kühe und Menschen wohnen. Er ist mit der Bevölkerung verwachsen, nimmt — wie Millet in Barbizon oder Leibl in Aibling — an den Freuden, dem Kummer der Bauern teil, zeigt ihre Arbeit, die den Rücken beugt und die Glieder schwer macht. Da sitzt ein Mütterchen, Kartoffel schälend, am glimmenden Herde. Dort ruht ein Moorbauer, die Pfeife qualmend, vor der Haustür aus. Oder ein Kind ist gestorben. In der weiten Diele haben sich die Leidtragenden — in schwarzem altväterischem Rock, hohe rauhhaarige Zylinder auf dem Kopf — versammelt. Doch sie klagen nicht. Stumm, wie steifgefroren, sitzen sie da. Alles rührselig Pathetische ist diesen harten, wortkargen Menschen fremd. Gerade diese Schweigsamkeit, dieses Fehlen jeder „Stimmung" gibt Mackensens Bildern wie denen Cottets ihre herbe Größe.

Als ich bei Modersohn eintrat, dachte ich an die Worte Taines: „Der Mensch ist von der Erde ebensowenig zu trennen wie Tier und Pflanze." Denn wie ein Rebhuhn, ein Auerhahn, ein Fasan die Farben des Bodens annehmen, aus dem sie leben, hat Modersohns rotbrauner Bart ganz die Farbe des Laubes, das er so gerne malt. Otto Modersohn ist ein ernster, großer, grübelnder Künstler. Während Mackensen mit seinem blonden Schnurrbart und seinen schneidigen Zügen dem deutschen Landwehrmann gleicht,

wie ihn unsere Siegessäulen zeigen, macht Modersohn mit seiner goldenen Brille und seinen leisen Bewegungen den Eindruck eines stillen Gelehrten. Mackensen ist der Fanatiker, der Märtyrer. Unter unsäglichen Schwierigkeiten hat er sich durchgerungen, hat bei Wind und Wetter Plainair gemalt mit dem Eifer eines Menschen, der nicht an den Augen und an den Fingern friert. Modersohn, mehr Stubenmensch, führt alles auf die Gesetze der Natur zurück. Das erste, worauf in seiner Werkstatt der Blick fällt, ist eine zoologische und botanische Sammlung: getrocknete Blumen und ausgestopfte Vögel, Schmetterlinge, Käfer, Libellen. Aus den Farben dieser Dinge entwickeln sich seine Bilder. Indem er die Tiere und Pflanzen Worpswedes studiert, sucht er sich Klarheit zu verschaffen über die signifikanten Farbenstimmungen der Landschaft. Modersohn hat alles gemalt: jene Stimmungen des Frühlings, wenn die Birken perlgrau sich von zartem Wiesengrün absetzen; auch den Sommer, wenn die Sonne schwer über den Kieferwaldungen, den Äckern lastet. Doch die Farbe seiner Möbel ist rostbraun. So ist ihm auch am liebsten jene Stimmung des Herbstes, wenn die Bäume wie Riesenbuketts in tausend rostbraunen Tönen schillern, wenn die violettbraune Heide, die schwarzen Schlehen und die hochroten Hagebutten, die Brombeeren, Ebereschen und Preiselbeeren in hundert verschiedenerlei tieftonigen Farben leuchten. Seine Bilder entstehen, möchte ich sagen, aus der Stimmung des Rüsselkäfers heraus, der im raschelnden, gelbbraunen Laube lebt. Und derselbe Mann, der in diesen Bildern ein so „denkender Künstler“ ist, wirft des Abends bei der Lampe mit schwarzer und roter Kreide seltsame Zeichnungen aufs Papier: schiefe, halb zusammengesunkene Hütten, in denen es von Ge-

heimnissen raunt und flüstert; Backöfen, aus denen Dämpfe aufsteigen, die sich zu menschlichen Formen verdichten. Ein verhutzeltes altes Weib, auf den Krückstock gestützt, beugt sich zu einem flachshaarigen Mädchen, einem rotznäsigen Buben nieder, man denkt an Hänsel und Gretel. Das Flechtenmoos, das im Winde flattert, wird zu einem Märchenkönig mit langem, wallendem, weißem Bart. Die Synthese der beiden Anlagen hat sich bei Modersohn noch nicht vollzogen. Aber wenn sie kommt, wird eine nordische Phantastik da sein: etwa das Himmelreich, wie es Hannele sich dachte, oder jener Bauerngespensterglaube, wie ihn Werenskiold zeichnete.

Fritz Overbeck empfing mich in Wasserstiefeln, und damit ist auch die Note seiner Kunst gegeben. Während Modersohn mehr im Walde haust, ist Overbeck der Maler der Moorniederung, der Schilderer jener lehmigen Ebenen, wo man über Tümpel springen muß, um vorwärtszukommen, wo man bei jedem Schritt in feuchten Moorboden einsinkt, von Schilf, Röhricht und fetten Wasserpflanzen umwogt. Die Hamme, Wümme und Worpe münden mit ihren vielverästelten Kanälen bei Worpswede in die Nordsee. Schwere Kähne mit schwarzen teergetränkten Segeln gleiten träg und langsam über die schwarzen Fluten. Diese Stimmungen hat Overbeck mit einer Kraft gemalt, daß man die Torferde zu riechen, die feuchte, dicke Luft nicht zu atmen, sondern zu schlürfen glaubt. Nebenbei ist er ein wunderbarer Interpret jener seltsamen Abendstunden, wenn die schweren feuchtigkeitgeschwängerten Wolken tief purpurrot leuchten, die roten Hütten wie glühende Backöfen daliegen und aus den Fenstern gelbe Lichter zucken, als seien Christbäume angezündet.

Heinrich Vogeler war mir manchmal langweilig. Das Kling-Klang-Gloribusch, die Haselnußbiedermeierei unseres Otto Julius schien mir zu sehr in seinem Oeuvre zu herrschen. Doch seit ich ihn kenne, weiß ich, wie sehr auch bei ihm Herz und Hand, Mensch und Künstler sich decken. Als Vogeler zum erstenmal nach Worpswede kam, sah er dort ein niedliches kleines Mädchen, die Lehrertochter, kaum vierzehn Jahre alt, mit weichem, weißblondem, die Stirn wie ein Diadem umfließendem Haar und blauen großen Augen, in denen Märchen schlummerten. Dieses kleine Weib, sein Weib, wurde der Genius seiner Kunst. Sie brauchte nur auf der Wiese zu stehen, und das Märchen vom Froschprinzen ward lebendig. Sie saß an einer Rosenhecke, und man dachte an Dornröschen. Sie beugte zu einem Brunnen sich nieder und war Rautendelein. Das sind die Bilder Vogelers, in denen er so zart und keusch von Jugend und Glück, von Lenz und Liebe erzählt, vom Zirpen der Mücken und dem Sang der Vögel, von knospenden Blumen und hellgrünen Birkenblättchen, die sich zitterig im blauen Äther wiegen. Er selbst sieht aus wie Theodor Körner, wie ein Mensch aus jener Zeit, als „Leier und Schwert" geschrieben wurde, als Tieck, Eichendorff und Clemens Brentano lebten. Also braucht man, um seine Kunst zu verstehen, gar nicht auf Ähnliches zu verweisen, was bei Beardsley, Somow und Eichler vorkommt. Vogeler malt sich selbst, malt Worpswede. Denn in den Sandsteinfiguren vor der Ziegelbrennerei, in den grauen von Tränentüchern umwundenen Louis-Seize-Urnen, den spitz aufsteigenden Lebensbäumen und den gelben Strohkränzen, die auf dem Worpsweder Friedhof die grauen Grabplatten schmücken, ist auch die Biedermeierstimmung enthalten.

Und schön ist, wie bei Vogeler Leben in Kunst, Kunst in Leben sich umsetzt. Wie ein Stück Biedermeierzeit ragt sein Häuschen in die Gegenwart herein. Da ist — fast mehr Handarbeit als Natur — ein kleiner altväterischer Garten, wo Kletterrosen sich an zierlichem Holzwerk emporwinden und weiße Urnen auf weißgestrichener Balustrade stehen. Linden beschatten das Haus. Runde Lorbeerbäume, mathematisch regelrecht, umgeben die Tür, über der sich steifbeinig eine welke, magere Girlande ausstreckt. Patriarchalisch - traulich sind die Stuben. Geranien und andere altmodische Topfpflanzen stehen im Fensterbrett. Verschossene, schlaffe, dünne Kränze aus Immortellen, Kornblumen und Eichenlaub, kleine, braun gerahmte, mit blauen Schleifchen und grünen Bändchen gezierte Schwarzweißblätter aus der Zeit von Greuze bis auf Rethel schmücken die hell getünchten Wände. Bunte Majolika - Bauernteller, Tonpfeifen und Violinen, weiße Bauernuhren mit rosen bemaltem Zifferblatt, spitzbeinige, steife, weiß-grün-rot geblümte Sofas und schmale, hellgelbe Himmelbetten mit verschossenem grünseidenem Vorhang — das ist das übrige Inventar der Wohnung, in der Vogeler mit seinen Vatermördern und seiner dicken Krawatte, mit seinem langen, samtkragigen, breitschößigen Rock wie ein übriggebliebener Sproß der Biedermeierzeit waltet.

Hans am Ende, der 1889 nach Worpswede kam, ist vielleicht weniger mit dem Boden verwachsen. Gewiß sind seine Bilder sehr lieblich und freundlich, sehr heiter und sonnig. Man denkt an Daubigny, wenn er hellblaue Bächlein malt, die an perlgrauen Birken vorbei durch junges Wiesengrün rieseln. Man denkt an Thaulow, wenn er schnee-

bedeckte Hütten schildert, aus deren Fenstern das Licht der Öllampe scheu über winterliche Fluren huscht. Aber daß man an diese Meister denkt, zeigt doch, daß die Eigenart Worpswedes sich in Endes Bildern nicht ganz so bodenwüchsig und rein wie in denen der anderen spiegelt. Trotz ihres großen Formats haben sie nicht die innerliche Größe von Modersohns oder Overbecks Werken. Er geht schönen Motiven nach, wie man sie allerwärts findet, und malt sie photographisch, ohne die elementare Sprache der Worpsweder Natur zu hören.

Desto wuchtiger — formen- und farbenstark — wirkt Vinnen. Was ihn von den anderen unterscheidet, erklärt sich aus der Verschiedenheit des Landes: Moorboden in Worpswede; sandiger Geestboden in Osterndorf. Schon das gibt Vinnens Bildern farbig eine andere Nuance. Die Luft ist hier weniger dick. Rosarot ist die Heide. Grauschwarz, nicht tiefbraun sind die Äcker. Seine Werke verhalten sich, könnte man sagen, zu denen Overbecks, wie reife, mürbe, rotglühende Äpfel zu schlammigem, fettem Schilf. Und was sie weiter unterscheidet, geht darauf zurück, daß hier nicht nur ein Maler, auch ein Gutsherr spricht. Vinnen ist Patrizier: mit seinem hellblonden Kinnbart, seiner gedrungenen Gestalt recht der Typus des nordischen Menschen, der Typus des wetterfesten, auf seiner Scholle ansässigen Gutsherrn, der mit der Flinte im Arm durch die Fluren streift, seine Knechte anleitet, in allen Arbeiten des Feldes Bescheid weiß. Was er malt, gehört ihm. Jeden Baumstamm kennt er. So haben seine Werke jenes seltsame Etwas, das auch aus den „Gutsherrenbildern“ Gleichen-Rußwurms oder des Grafen Kalckreuth so deutlich vernehmbar spricht. Definieren

kann ich es nicht und wollte eine „Kunstkritik“ überhaupt nicht schreiben. Ich wollte den Worpswedern, auch meinem lieben Freund Rilke, nur für die unvergeßlichen Stunden danken, die ich in ihrer fernen schönen Welt verlebte.

DAS RUSKIN-MUSEUM FÜR ARBEITER

Ich weilte neulich — auf der Rückreise von Glasgow — ein paar Tage in Sheffield. Arbeit und Armut — das sind die beiden Mächte, die dort herrschen. Lange vor der Ankunft des Zuges sieht man an der Wegstrecke nur Plakate. Dann tauchen Schornsteine auf, qualmende, feuerspeiende Riesen, neben denen die Kathedrale des Ortes wie ein Kinderspielzeug wirkt. Massen steinkohlenbeladener Wagen stehen da. Stimmungslos, ganz geradlinig ziehen die Straßen sich hin, umsäumt von Backsteinhäusern, die alle im gleichen Kasernenstil, nach mathematischer Schablone gebaut sind. Ganze Stadtviertel bestehen aus Fabriken, riesigen Eisengießereien, um die sich die Arbeiterhäuser in Karreeform lagern. Und drinnen hämmert und pocht es, dampft, stampft und dröhnt es. Lastwagen, mit Fässern und Säcken, mit haushohen Warenballen und eisernen Kisten bepackt, rollen schwer beladen daher. In Hochöfen blickt man, aus denen die Flammen lohen, sieht mächtige, rauchgeschwärzte Gestalten vor glühender Esse hantieren. Walzen drehen sich, Funken sprühen, Treibriemen sausen. Es ist der Triumph der Arbeit.

Doch auch das Klagelied der Armut, der Schrei der Not. Da schreiten zwanzig alte Männer — mit großen Plakaten, die eine Whiskymarke anpreisen, auf dem Rücken — wie in skurrilem Leichenzug daher. Dort schleppt sich

auf Krücken ein junger Mensch, dem die Maschine beide Beine wegriß. Ein anderer, kraftlos, krank, verhungert, ist auf dem Pflaster niedergesunken, ohne daß einer der Vorübergehenden sich um ihn schert. In den Auslagen der Geschäfte sieht man Krücken und hölzerne Beine, Bruchbänder und gläserne Augen. Sonst gibt es in den Läden nur die billigste, allerschlechteste Ware: grobe, baumwollene Hemden und bleierne Uhren; Schuhbänder und Kinderklappern; blechernes Küchengerät und abscheuliche Schlipse; Margarine, amerikanisches Büchsenfleisch und verschimmelte Fische; Schokolade, die wie Teer, Wurst, die wie Seife aussieht; Backwerk, das mit Gips verzuckert und mit Safran gefärbt ist. Arbeiterfrauen, ein kleines Kind an der Hand, ein zweites im Arm tragend, ein drittes im Leib, machen stumpfsinnig-gleichgültig ihre Einkäufe und kehren mit dem erworbenen Gift in ihr erbärmliches Heim zurück, wo außer der Familie noch die Wanzen hausen. Und wenn es Abend wird, kommen die noch Ärmeren, die Verkommenen aus ihren Höhlen heraus. Drehorgeln erklingen. Um einen Neger mit Zylinder, der eine Stiefelwichse, eine Salbe anpreist, hat sich ein dicker Knäuel gebildet. Ein Mädchen mit Klumpfuß, dem der Hunger, die Verwahrlosung aus den Augen starrt, karessiert an der Straßenecke mit einem halbwüchsigen Buben, dem Pulver oder eine ätzende Säure das Gesicht zerfetzte. Ein Zeitungsjunge, das eine Auge verbunden, hat sich auf seine Zeitungen gestellt. Denn er friert, er zittert, der arme Bursche, mit seinen nackten Füßen auf dem kalten Pflaster. Doch plötzlich wird er lebendig, schreit, wütet und rauft sich. Ein anderer verkrüppelter, kleiner Kerl hat ihm den Penny geraubt, den ein Betrunkener ihm zuwarf.

Über solche Szenen lacht man in Italien, in Spanien. Das Licht, die Sonne des Südens umwebt sie. Ein froherer Lebensmut, eine schönere Grazie macht die Menschen fähig, die Not leichter zu tragen. Im Norden ist es das Elend in natura. Manches, was die gebildete Gesellschaft Verbrechen nennt, wird hier verständlich, entschuldbar. Denn die Frage erhebt sich, wer der Schuldige ist: der, der die Tat beging, oder der, der sie züchtete. Diese Mütter, die, selbst halb verhungert, an der Straßentür ihre Kinder säugen; diese Männer, die sich betäuben, um ihre Not zu vergessen, und dann mit der Schnapsflasche auch Dynamit in die Tasche stecken — die hat schon Gavarni vor 50 Jahren gezeichnet, und sie scheinen unsterblich.

Kaum der Sonntag bringt einen Sonnenstrahl. Denn England ist ein gottesfürchtiges, kirchlich strenges Land. Alle weltlichen Vergnügen sind dem Arbeiter versagt. Am Tage des Herrn darf er sich nicht betrinken. Also betrinkt er sich tags vorher. Wo in dem Häusergewirr noch ein freies Stück Land ist, lagern ungewaschen, schmierig, mit zerfransten Hosen, einen dicken, wollenen Schal um den Hals, die fettige Mütze über die Augen gezogen, am Sonntagnachmittag arme Leute und schlafen den Schnapsrausch aus, den sie am Sonnabend sich antranken. Dann, wenn sie ihn ausgeschlafen haben, beginnt der Gottesdienst. In jedem Winkel wird ein Harmonium aufgestellt. Ein ausgemergeltes Weib, zahnlos, die Brille auf der Nase, sitzt dahinter und beginnt zu spielen. Erst immer ein Gesangbuchvers, dann tritt einer aus dem Kreise vor und spricht. Zum Teil vorzügliche Redner. Kein auswendig gelerntes Zeug plärren sie her. Nein, sie schwitzen vor Aufregung, sie ballen die Fäuste, sie schreien sich heiser. Selbst junge

Mädchen, blasse, junge Mädchen fühlen den Beruf von Prophetinnen. Es ist seltsam. Gerade in England könnte man eine Heilsarmee sich denken, schrecklich, furchtbar und strafend, eine Heilsarmee, die lawinengleich sich über die Länder wälzte. Und diese Armen im Geiste sprechen statt von irdischen Dingen vom Jenseits, statt von Lohnerhöhung von Jesus Christus, von der vanity of vanities. — Whisky!

In diese banale, prosaische, vom Kapitalismus beherrschte, nach Fusel riechende Welt suchte Ruskin, der große Philanthrop, einen Strahl der Kunst zu tragen. Hier wollte er dem Häßlichen die Stirne bieten. Hier gründete er 1875 das Museum, das den Arbeitern erzählen soll von dem Schönen, das es in der Stadt der Mediceer, dem strahlenden Reich des Carpaccio gibt. Selbstverständlich ist es nicht im Zentrum der Stadt. Nur in einer jungfräulichen, vom Industrialismus ungeschändeten Natur konnte Ruskin sich die Heimstätte der Schönheit denken. Man fährt also weit hinaus, hat, der elektrischen Bahn entstiegen, noch eine lange Strecke zu gehen, bis man nach Meersbrook-Park gelangt, an den Fuß der Hügelkette, die die Stadt umschließt. Hier aber atmet man auf, denn man ist im Grünen. Blau, nicht mehr rauchgeschwärzt, ist der Himmel. Ein Springbrunnen plätschert. Schöne, alte Bäume strecken ihre Äste empor. Gelbe, weiße, blaue und lila Blumen wiegen sich zitternd im Äther. Oben auf dem Hügel grüßt ein Bauernhaus, strohgedeckt, sauber und lauschig, an die Meiereien erinnernd, die Marie Antoinette sich in Klein-Trianon baute. Und dicht daneben liegt das Museum, efeuumsponnen, einer alten Dorfkirche gleichend. Ruskin wußte sehr wohl, weshalb er diese Stimmungselemente

betonte. Denn Kunst wirkt nicht, wenn man aus der Straße zu ihr tritt. Der Staub muß von den Stiefeln gestrichen, die Seele gereinigt sein. „Mit Ernst und vorbereitetem Gemüt" muß man, wie Wackenroder schrieb, an ihre Betrachtung gehen.

Außergewöhnliche Dinge sind in dem kleinen Haus nicht enthalten. In das Museum einer Hauptstadt übertragen, würden sie jeglichen Wert verlieren. Ja, der Direktor nähme Anstand, sie auszustellen. Denn unter allen Bildern ist ein einziges Original: eine Madonna, die nach Ruskin von Verrocchio sein soll. Sonst gibt es nur Kopien: Aquarelle, die er selbst oder einer seiner Schüler nach Werken der alten Meister anfertigte. Das ist wenig, sehr wenig und doch überaus viel. Denn erstens betrachtet man in Sheffield die Dinge mit anderen Augen als in London, so wie man in Bayreuth nach langer Fahrt „mit Ernst und vorbereitetem Gemüt" die Werke Wagners mit feinerem Ohre hört als in Berlin oder München. Zweitens schadet unseren Museen gerade die Überfülle ihrer Schätze. Kein Mensch ist fähig, Tausende von Kunstwerken zu genießen. Man fürchtet den Bilderschlag, man wird mißmutig und müde. In Sheffield steigert sich die Wirkung, weil des Gebotenen nicht zu viel ist. Und was hinzukommt: diese Dinge sind nicht tot. Genius loci steht unter der Ruskin-Büste, die den Eingangsraum schmückt. Von diesem Genius loci fühlt man sich überall umwittert. Jedes Stück hat seine Bedeutung, seinen Sinn. Die Freude an der Kunst soll geweckt, nicht Kunstgeschichte in geistloser Trockenheit doziert werden.

Wer an den Formen- und Farbenschätzen der Natur stumpfsinnig vorübergeht, bleibt auch für Kunstwerke blind. Ruskin eröffnet seine ästhetischen Vorlesungen also

mit einem zoologisch-mineralogischen Kursus. Da ist ein Aquarium mit farbenleuchtenden Fischen, mit jenen seltsamen, halb kristallinischen Wesen, die in der Tiefe des Meeres leben. Dort zeigen Papageien, Kolibris, Pfauen ihr blaues, grünes, gelbes und rotes Gefieder. Daß täglich für Blumen zu sorgen und welche zu wählen seien, ist in der Stiftungsurkunde festgesetzt. Auch Minerale sind da, leuchtende, schillernde, gitzernde Steine. Lupen liegen daneben, damit man außer der Farbe die Ornamente betrachtet, die sich in wunderbarem Formenspiel über die Flächen ziehen. Gewiß, das ist jetzt vieux jeu. Häckel hat sein Buch über die „Kunstformen der Natur" geschrieben. Lichtwark geht in seinen Hamburger Vorträgen den gleichen Weg. Doch nicht vergessen soll sein, daß Ruskin der erste war; daß er auf die Einheit von Kunst und Natur verwies, als unsere Ästhetiker noch den Gegensatz predigten; daß er das Evangelium der Farbe kündete, als allerwärts mürrische Braunmalerei herrschte.

Gewebe und farbige Stoffe vermitteln den Übergang von den Naturkunstwerken zu denen von Menschenhand. Ruskin stellt Gutes und Schlechtes, Wertvolles und Geschmackloses nebeneinander und setzt im Handbuch des Museums, den „Principles of Art", fein auseinander, warum das eine Muster schön, das andere häßlich, die eine Farbe wohltuend, die andere beleidigend sei. Ebenso verfährt er bei den Miniatur- und Holzschnittwerken, bei den Medaillen und Plaketten. Es wird gezeigt, daß in allen guten Epochen die Buchseite ein einheitliches dekoratives Kunstwerk war. Es wird durch die Nebeneinanderstellung von guten und schlechten Medaillen, von guten und schlechten Glasmalereien der Stil dieser Kunstgattungen erläutert:

auch das zu einer Zeit, als wir vom „Gesamtkunstwerk“ noch nichts wußten, ja als unsere Kunsthistoriker überhaupt jedes Eingehen auf das Kunstgewerbe vermieden.

Bei den Bildern gilt es vorsichtig und bedächtig zu sein. Denn es wäre Torheit, den Arbeiter unvermittelt vor Meisterwerke großer Künstler zu stellen. Ruskin knüpft also bei den einfachsten Dingen an. Jeder hat von den Naturschönheiten der Schweiz, von denen Italiens, Spaniens, des Rheins gehört. Solche Veduten werden in Photographien ausgestellt, und neben dem Lichtbild hängt ein Aquarell. Das heißt: durch das Stoffinteresse wird die erste Teilnahme wachgerufen, und ist sie gewonnen, wird gezeigt, wie der Maler diese Dinge betrachtet, wie er sie ausschneidet und anordnet, damit aus der Naturkopie ein Kunstwerk werde. Allmählich gelangt man so zu den alten Meistern. Die Themen werden schwieriger, subtiler. Eine Serie von Zeichnungen behandelt das Thema „Hände“. Es soll erläutert werden, welche Bedeutung die Hand als Kommentar des psychischen Lebens hat, und wie die Gebärdensprache in den verschiedenen Jahrhunderten wechselte. Dann folgen architektonische Szenerien: Partien aus der Markuskirche und den Basiliken von Ravenna. Das Handbuch erörtert — unter Hinweis auf andere Werke der Bibliothek — wie der Stil der Baukunst den Stil der Malkunst bestimmte, in welcher Weise der Musivkünstler das Leben auffassen mußte, damit sein Werk in den Raum sich fügte. Sonst überwiegt natürlich das Quattrocento. Fra Angelico und Gozzoli, Mantegna und Botticelli, Perugino und Carpaccio haben die Beweisstücke für die bekannten Theorien zu liefern, die später zur Bildung der Präraffaeliten-Bruderschaft führten. Und mag man Ruskins Verwerfung des

Cinquecento für noch so einseitig halten, so hat ihn diese Einseitigkeit doch befähigt, die Schönheit der primitiven Meister in einem Lichte zu zeigen, wie keiner vor ihm. Seit lange habe ich einen Gedanken, der noch nicht zur Ausführung kam. In einem „Hortus deliciarum" soll gezeigt werden, wie unglaublich modern die Klassiker sind; daß unsere ganze Phantastik, unsere ganze Landschaftsmalerei schon in den Werken der alten Meister enthalten ist. Ausschnitte sollen publiziert werden mit all jenen feinen, ganz erstaunlichen Dingen, die man gewöhnlich nicht beachtet, weil der Figurenreichtum der Werke zu groß ist. Nun, Ruskin hat diesen Gedanken schon vor langen Jahren gehabt. Man steht vor einem Kopf, der von Rossetti, vor einer Landschaft, die von Cazin, vor einem Bauer, der von Millet, vor einer Sphinx, die von Fernand Khnopff, vor einem Pegasus, der von Moreau zu sein scheint, und die Unterschrift lehrt, daß das alles aus alten Bildern stammt, die man auswendig zu wissen glaubte. Ruskin bahnte den Weg zum Verständnis der alten Kunst, indem er ihre unheimliche Modernität zeigte.

So ist das Sheffielder Museum eine Kunsterziehungsanstalt allerersten Ranges. Schon Grimm wies darauf hin, daß unsere Berliner Galerien eigentlich nur Archive für die Forschungen der Museumsbeamten seien, daß es nicht einmal möglich wäre, Studierende hier in die Kunstwelt einzuführen. Denn es sei keine Brücke da. Alle diese wunderbaren Bilder seien nur disjecta membra, unverständliche Hieroglyphen für den, dem die Rundschau, der Blick in den Zusammenhang der Dinge fehle. Grimms Äußerung wurde damals viel bespöttelt, und sein Vorschlag eines Kopienmuseums war nicht gut. Doch heute wissen auch wir, daß wir, um zur Kunst zu erziehen, an einem viel tieferen Punkte ein-

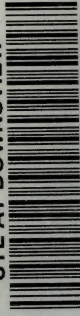
setzen müssen, als wir früher wähnten; daß es neben den kunstgeschichtlichen Galerien solche geben muß, die wirkliche Lehranstalten sind, und das Museum von Sheffield könnte uns bei der Anlage alle fruchtbaren Fingerzeige geben.

Das dachte ich mir, als ich aus dem Fenster des stillen Hauses auf die Wiesen, die Blumenbeete des Gartens sah. Auf der Bank saßen kleine Mädchen, die schön wie Botticelli-Engel waren. Doch eine schöne, fremde Dame, die vor den Bildern des Museums in den „Principles of Art" mit derselben Andacht gelesen hatte, mit der sie in Italien die Mornings in Florence und die Stones of Venice las, ging in den Garten hinunter und fuhr mit den beiden Mädchen davon. Außer dem Diener und mir war nur noch ein Arbeiter im Museum, ein armer verlotterter, halbbetrunkener Arbeiter, der schlief und schnarchte. Da ward mir klar, was für ein großer Idealist, für ein edler Träumer John Ruskin war. Er hat es erreicht, daß Sheffield ein Wallfahrtsort für die Ästheten wurde; hat es erreicht, daß Arbeiter am Sonntagnachmittag in seinem Museum schlafen, wenn die Sonne auf der Wiese zu sehr drückt. Wir alle bemühen uns heute, seine Apostel zu sein. Wir halten Reden auf Kunsterziehungstagen, verkünden in Zeitungsartikeln die „Religion der Schönheit". Doch kommt man aus Meersbrook-Park in die Stadt zurück unter den rauchgeschwärzten Himmel; sieht man die menschlichen Maschinen, all das Elend, die Not, da fragt man sich doch, ob es nicht eine herzlose Koketterie war, als sich d'Annunzio einen „Deputierten der Schönheit" nannte; ob wir nicht allesamt Phrasendrescher sind, die dem Volk Steine statt Brot bieten, und ob nicht Tolstoi weit mehr recht hat als Ruskin.

INHALT DES DRITTEN BANDES

Seite

Gedruckt in der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.
Titel und Einband von
Bernhard.


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 12 22 06 005 4